TWÓRCZOŚĆ

L U T Y

1948

TREŚĆ ZESZYTU

SANDOR PETÖFI: WIERSZE
JAN BRZOZA: ZIEMIA
PAOLO MONELLI: REWOLUCJA WŁOSKA
JULIAN PRZYBOŚ: „WIDZĘ I OPISUJĘ"
TADEUSZ DREWNOWSKI I MARIA
JANION: ZAGADNIENIE FIKCJI LITERACKIEJ

WZNOWIENIA
(PREGERÓWNA, MARKIEWICZ, WASILEWSKI, KULICZKOWSKA)

NOTY
(STROJOWSKI, BROSZKIEWICZ, BLUMÓWNA, KONWICKI)

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

OK IV ZESZYT 2

LUTY 1948

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 34135

SÁNDOR PETÖFI

Miał lat 27 w chwili zgonu. Zdążył zostać największym poetą swego narodu. W sto lat po śmierci — jest nim nadal. Jeden z największych liryków świata. Romantyk, rewolucjonista i patriota — nie tylko w słowach. Nie stylizował ballad na temat ludu, nie patrzył na lud z wysokości dworku z kolumienkami. Żył z ludem i umierał z nim razem.

Wywalczył wolną i wielką poezję. Umiał naród swoim zapałem porwać w roku 1848 do walki o wolność polityczną. Zginął, tak jak tego pragnął, na polu bitwy. Zwłok jego nie rozpoznano, spoczął więc we wspólnym grobie jako żołnierz nieznany.

Nie wywalczył wolności — jeśli działanie człowieka mierzyć krótkim jego życiem. Mylił się sądząc, że polski generał na czele armii węgierskiej zdoła ocalić Węgrom ojczyznę. Nie pomylił się wierząc, że dzieło człowieka żyje i zdobywa nadal, choć człowiek dawno stał się już tylko garstką ziemi ojczystej.

M. J.

W OJCZYŹNIE MOJEJ

Niwo, złocistym kłosem wezbrana,
Nad którą zwiewna fatamorgana
Grę czarodziejską złudy rozpina —
Wracam do ciebie, poznajesz syna?

O, jakże dawno w cień tych topoli
Wejść i odpocząć los mi zezwolił,
Gdy żeglowała nieb kryształami
Litera V jesiennych żurawi.

Tu, na tym progu domu zmurszałym,
Głos się załamał, kiedy żegnałem,
A dobrej matki błogosławiące
Ostatnie słowa wiatr poutrącał.

Odtąd lat długi szereg się zrodził
I długi szereg z życia uchodzi,
A mnie na szczęścia kapryśnym wozie
Los po tym świecie szerokim woził.

A świat ten obcy — to szkoła mściwa,
Wiele mojego znoju wypiła.
Tam wyboista droga i twarda,
I na bezdroża nagle otwarta.

Znam to — jak inny chyba nie zna nikt —
Ja, którego los gorzkim poznaniem
Z ciemnego pucharu częstował stale,
Obym był raczej w śmierć się oddalił!

Lecz teraz żal i dawne udręki,
Od których serce jak ołów ciężkie,
I wszystkich cierpień pamięć gorliwą
Świętej radości łza niechaj zmywa.

Tu, gdzie w kołyski objęciu tkliwym
Miodną pierś matki ssałem szczęśliwy,
Znów uśmiech słońca do mnie się przyznał —
O, moja piękna, miła ojczyzno!

CISA

U schyłku dnia, w pełni lata złotej,
Nad zwikłaną w tysiączne nawroty
Cisą stałem, gdzie Tur mały do niej
Biegnie spocząć, jak na matki łonie.

Rzeka gładko płynęła, pieściwie
Po łagodnie rozciągniętej niwie,
Jakby chroniąc ten promień słoneczny,
By nie potknął się o piany rzeczne.

W jej zwierciadle czerwone promyki —
Niby sylfy — w tan skoczyły dziki.
Prawieś słyszał drobne ich stąpania,
Niczem ostróg maleńkich brzękania.

Tam gdzie stałem, zżółkłych traw kobierzec
Był rozsłany, hen ku polu mierzył.
Na nim legły, niby wiersze w książce,
Młodej trawy pokosy pachnące.

Hen za polem, w niemej wspaniałości
Las wysoki; w nim już mrok zagościł.
Nagle zachód podpalił go słońcem.
Stał jak gdyby krwią ociekający.

Poza Cisą, pstrokato nad brzegiem.
Krzaki leszczyn i wiklin szeregiem.
Skroś nich jeden tylko przesmyk wąski,
Przezeń w dali widać kościół wioski.

Niby wspomnień cudownych osnowy,
Hen płynęły obłoki różowe,
A z najdalsza, w sine mgły spowite,
Marmaroszu sępiły się szczyty.

Wokół cicho. Czasem tylko w ciszy
Gwizd przeciągły ptaka się słyszy.
Kędyś z dali szła młyńska pogwara,
Ale wątła, niby brzęk komara.

Prosto ku mnie, po przeciwnej stronie,
Szła wieśniaczka, dzban trzymając w dłoni.
Czerpiąc wodę musnęła mnie wzrokiem,
Potem śpiesznym zawróciła krokiem.

Cichy stałem, jak gdybym w głąb ziemi
Wrósł z zachwytu nogami swoimi.
Dusza pełna wieczystego piękna
U stóp cudu istnienia uklękła.

O przyrodo! przyrodo cudowna!
Jakaż mowa z twoją się porówna?
Ty ogromna... Im bardziej milcząca,
Tym potężniej sercami władnąca.

Do folwarku powróciłem nocą,
Na wieczerzę ze świeżych owoców.
Z przyjaciółmi długośmy bajali,
Tuż przy ogniu, w którym się chróst palił.

Śród rozmowy powiedziałem do nich:
„Biedna Cisa, czegóż chcecie od niej?
Tyle złego jej przypisujecie,
Toż to rzeka najcichsza na świecie".

Po dniach kilku z spokojnej półdrzemki
Dzwonu głośne wyrwały mnie jęki.
„Powódź! powódź!" krzyczeli na dworze,
A gdym wyjrzał, zobaczyłem — morze.

Jak furiatka, co zerwała łańcuch,
Gnała Cisa w oszalałym tańcu,
Hucząc, rycząc rozwaliła tamę,
Chciała połknąć cały świat nurtami...

VAJDA — HUNYAD

I

Przyjmijcie mnie, dostojne mury,
Otocz mnie sobą, zamku sędziwy!
Bądź pozdrowiony... Gdzie żył bohater,
Serce poety bije szczęśliwe.

Tu żył — z największych wielki — Hunyadi!
O jakaż duma pierś mi przepala!
Serca mojego nagły łoskocie,
Mów, nim nadpłynie słowo jak fala.

W tych murach mieszkał, może właśnie tu
Rozmyślał niegdyś, na baszcie wysokiej,
I patrzył w przyszłość, skąd teraz ja
Odległą przeszłość doganiam wzrokiem.

Tutaj wytchnienie znajdzie po trudach,
Kiedy już twarde boje przegrzmiały,
Które na wieżach Konstantynopolu
Półksiężycami dumnymi chwiały.

Sprzyja wytchnieniu zaciszna ustroń...
W zielonej doliny ujęciu głębokim...
A zamek w dole; wiatry go nie tkną —
Nawet sztandaru na wieży wysokiej.

Śpi uchowane przed resztą ziemi
Święte zacisze; nie dojrzy go świat,
Tylko z daleka, śnieżystą głową,
Gór wszystkich pradziad, stary Retyezát.

II

Odezwały się zamku mury olśnione:
„Kogóż ja widzę? Wielki Hunyadi!
Więceś powrócił, o bohaterze,
Od czterystu lat czekam przez wszystkie dni.

Z wiarą czekałem, że jeszcze wrócisz;
Tą wiarą mocny, tą wiarą skuty —
Abym nie runął, abym udźwignął
Czterowiekowy żal swój i smutek.

I powróciłeś... Bądź pozdrowiony,
Długo czekamy, gościu i ojcze!
I żal mi tylko, że głaz nie płacze,
Abym łzy szczęścia poznał gorące!“

I odrzekł przybysz: „Żal mi cię, zamku,
Że muszę radość twą zgasić, nie ten
Przyszedł, o którym marzysz od wieków,
Jam nie Hunyadi, imię moje Bem."

I odrzekł zamek: „Cóż, że twe imię
Dźwięk miało inny — dziś inny gdy słucham,
Miano jest zmienne, przemija; patrzę
Na to, co wieczne, widzę tylko ducha.

Nie po imieniu poznaję ciebie,
Lecz z ducha i dzieł twoich, i widzę,
Żeś jest, któryś był czterysta lat temu —
Tyś ocalił Węgrom ojczyznę!"

WPADŁEM DO KUCHNI NA CHWILKĘ...

Wpadłem do kuchni na chwilkę,
Zapaliłem sobie lulkę,
A raczej byłbym zapalił,
Gdybym jej właśnie nie smalił.

Fajka dymiła wspaniale,
Nie dla niej ja w kuchni, ale
Dla tej dziewczyny, gdym zoczył,
Że ładnie jej z czarnym warkoczem.

Nakładała mi ognia mila;
Sama się przy tym paliła;
Ba! ale oczu jej para —
Ta dopiero skrzyła w pożarach!

Jam wpadł, ta na mnie oczyma.
Jak tu uroki powstrzymać...
Fajka wygasła, a teraz
Ogień mi serce pożera.

CHYLI SIĘ CHMURA NAD ZIEMIĄ...

Chyli się chmura nad ziemią,
Tnie liście ulewą jesienną.
Padają liście z drzewa,
Słowik im smutny śpiewa.

Czas uchodzi późną godziną.
Czy śpisz już, smagła dziewczyno?
Czy słyszysz słowicze śpiewanie,
Smutne słowicze śpiewanie?

Aż dudni, aż dudni ulewa,
A słowik śpiewa, wciąż śpiewa.
Kto jego śpiewanie słyszy —
Już w sobie serca nie ściszy.

Gdy nie śpisz, smagła dziewczyno,
Słuchaj, o czym pieśni płyną.
Ten słowik — to moja miłość:
Duszy się we mnie stęskniło...

POD KONIEC WRZEŚNIA

Jeszcze zakwitają na dolinach kwiaty,
Jeszcze się zieleni przed mym oknem brzoza,
Lecz spójrz: tam się śnieżą już zimowe światy,
Zawisa na szczytach biała śniegu grôza.
Jeszcze w mo'm sercu tkwią promienie lata,
I jeszcze w nim dotąd nie okwitła wiosna,
A już w czerń mych włosów szron się srebrny wplata,
Siwiznę czas snuje na zimowych krosnach.

Wnet się kwiat osypie, odmieni się chwila...
Pójdź do mnie, kochanie, i usiądź najbliżej.
Ty, która dziś głowę na pierś mą pochylasz,
Czy runiesz na grób mój jutro pod krzyżem?
Ach, mów: jeśli umrę przed tobą, czy zrosisz
Ciało moje łzami? Zamkniesz mi powieki?
Czy zdoła cię czyjaś miłość znów uprosić
I poniechasz dla niej me imię na wieki?

Gdy odrzucisz kiedyś wdowi welon żalu,
Zawieś go na krzyżu jak smętną chorągiew.
Wymknę się wśród nocy zaświatowym dalom,
By go zabrać z sobą w głąb podziemnej drogi;
By nim zetrzeć z twarzy łzy dla ciebie lane,
Która łatwą myślą zapomniałaś o mnie,
I przewiązać czernią tego serca rany,
Które nawet wtedy, nawet tam — nie zapomni.

PIEŚŃ BOJOWA

Trąbka zagrała, kotły grzmią,
Wojska gotowe już się rwą
Do boju!
Gwiżdżą pociski, dźwięczy miecz,
To o węgierską świętą rzecz.
Do boju!

Do góry sztandar, w nieba wyż,
Niech cały świat wie o nas dziś.
Do boju!
Bo na nim świętę hasło lśni:
Wolność — wykwitłe z serca krwi.
Do boju!

Jeśli kto Węgier, rycerz jest,
Ten dziś bojowy przyjmie chrzest.
Do boju!
Jeśli kto Węgier — już rycerz,
Z Bogiem on zawsze zgody chce.
Do boju!

Pode mną w krwi utonął świat,
U nóg mi druh od kuli padł.
Do boju!
Gorszym nie będę, niż był on.
I ja popędzę w nagły zgon.
Do boju!

Gdy nawet zbraknie obu rąk
I umrzeć przyjdzie pośród mąk —
Do boju!
Bo jeśli ginąć — Boże daj,
Niech my giniemy, nie nasz kraj.
Do boju!

JEDNA MYŚL MNIE POŻERA...

Jedna myśl mnie pożera,
Że mógłbym w łóżku umierać!
Powoli usychać jak ziele,
Które robak zębem swym zdzieli;

Skapieć do cna jak świeca,
Co izbę bezludną oświeca.
Nie taką śmierć mi daj, Boże,
Nie takiej daj mi dożyć!
Być drzewem, skróś które grom się przewala
Albo huragan z korzeniami obala;
Być głazem, który ze szczytu grzmot strąca,
Gdy niebo chwiejne i ziemia jest drżąca...
A gdy narody z niewoli
Wyruszą, wyruszą w pole,
Z łunami w twarzach, w sztandarów czerwieni,
A na sztandarach to hasło z promieni·
„Wolność"
I zagrzmią trąby,
Zagrzmią od wschodu po zachodu kraniec,
I zbledną, i zadrżą tyrani:
Tam niech się zwalę,
Na polu chwały,
Tam z mego serca młoda krew niech ciecze;
A gdy ostatnie słowo na wargach zadźwięczy,
Niech je zadławi stal szczękająca,
Huk dział i trąbka charcząca,
Niech przelecą po mnie
Zziajane konie
I ku zwycięstwu pędzą triumfalnie,
A strzęp mego ciała niech w polu zostanie —
Tam rozsypane kości niech dostrzegą,
Gdy przyjdzie wielki dzień pogrzebu,
Gdy z uroczystym, żałobnym graniem,
Ze sztandarami, z krepami, kirami,
Mogile wspólnej oddadzą, żałośni,
Tych, co za ciebie ginęli — Wolności!

przełożył *Marian Jachimowicz*

ZIEMIA

SZKICE POWIEŚCIOWE

Kwitną grusze i jabłonie,
Kwitną białe bzy —
My jedziemy na wagonie,
Z oczu kapią łzy...

(Ludowa pieśń repatriantów)

...Kiedy wóz zajechał przed chałupę Derkaczów, Hanka już dawno pochowała ludzkie szmatki, maszynę do szycia i teraz łuszczyła groch, jakby nigdy nic. W izbie nikogo więcej nie było. Hryć wszedł do izby i od razu zażądał gęsi. Hanka żachnęła się. Niby skąd teraz wziąć gęś? Przecież wyraźnie było powiedziane, że dla zaprowiantowania posterunku wieś ma dać jarzyny, ziemniaki, mąkę — ale nie gęś. Hryć stuknął kolbą karabinu o ziemię i po ukraińsku zażądał gęsi.

— *Szczob ja dwa razy ne howoryw!...*

Pod oknem przemknął cień małego Jaśka, który poleciał dalej z wieścią. Jak na komendę wszystek drób został zapędzony na łąkę, aż hen pod las.

U Ziębów tymczasem zakrywano Staszka. Wszystkie trzy kobiety zaciągnęły na nim pierzyny, wygładziły, przykryły kapą i zajęły się pilnie łuszczeniem grochu. Chatą wstrząsnął warkot lecącego nisko samolotu transportowego. Stary Zięba ciosał na podwórzu kawałek grabiny na orczyk do wozu. Był tak zajęty, że na pozór nie widział niczego. Siwe wąsy opadły mu w dół. Z tamtej strony zaturkotał wóz i wtedy Zięba uderzył za mocno. Syknął ze złości. Zaciął za głęboko. Teraz już nic z tego nie będzie. Podniósł się i patrzył na kawał drewna.

Słońce podnosiło się coraz wyżej. Łąka zieleniła się i żółciła jaskrami, wśród których błyszczały niebieskie plamy wody...

Wieś leżała na wzniesieniu i Łoś musiał wspinać się pod górkę. Słońce podniosło się już dość wysoko i grzało w plecy. Mimo to Łoś wchodząc na pagórek odczuł coś w rodzaju dreszczu. Oto już podwórze i w powietrzu czuć odór gnoju, w którym grzebią się kury. Poza tym nikogo z ludzi nie widać.

Cisza. Na płocie siedzi kot, który patrzy na przybysza i szykuje się do ucieczki. Łoś przelazł przez płot i znalazł się na drodze. Poprawił czapkę, zacisnął rękę na lasce i ruszył stanowczym krokiem. U Suryjów chata była otwarta na oścież, a Suryjowa wieszała bieliznę na sznurach. W pierwszej chwili chciał przejść niepostrzeżenie, ale zmienił zamiar. Pozdrowił kobietę:

— Niech będzie pochwalony!...

— *Na wiky wików, a wy kuda?*

Łoś przystanął, oparł się o płot i odpowiedział. Popłynęła pogwarka zwyczajna, wsiowa, dwujęzyczna jak za dawnych czasów. O zdrowiu, nowinach rodzinnych, o robocie, i Łoś uspokajał się. Zmarszczki na twarzy jakby się wygładziły, oczy błysnęły filuternie. Rzucił jakiś żart. Kobieta pokazała rząd zdrowych, białych zębów. — Gdzie te czasy, gdy parobcy bili się o nią? Eh — czarnobrewa krasawica. A jeszcze teraz... hoho... Ja sam, choć stary...

Nagle wszystko się zmieniło. Uśmiech na twarzy kobiety zamarł. Zęby zniknęły pod zaciśniętymi ustami. Krótki błysk oczu w tamtą stronę i kobieta dziwnie skwapliwie zaczęła wieszać bieliznę. Na progu sąsiedniej chaty stanął wysoki mężczyzna. Był w niemieckich portkach, w koszuli na piersiach rozchełstanej. Czochrał się po włochatej piersi. Popatrzył w niebo, potem na rozmawiających. W tej chwili Łoś ruszył dalej, rzucając poza siebie: — Z Bogiem! — Kobieta mruknęła coś pod nosem i odwróciła się.

Na tamtym progu stał najstarszy syn Słymaczeńków, Iwaś. Gdy zobaczył przybysza, przestał się skrobać, wsadził obie ręce w kieszenie i nogi rozstawił szeroko. Głowę pochylił tak, że oczy zostały zakryte zwisającą czupryną. Łoś uchylił nieco czapki, o tyle, o ile pozwalał mu na to jego wiek, i pozdrowił tamtego. Iwaś nie podnosząc głowy wyjął jedną rękę z kieszeni, wzniósł ją w górę i odpowiedział ochrypłym głosem:

— *Haibitła!*

Łoś przyspieszył kroku i zwolnił dopiero gdy znalazł się poza zakrętem. Dyszał. — Patrzcie, co się z tym chłopcem stało — myślał wzburzony. Jego krok stawał się coraz bardziej niepewny. Starał się odczuć wieś. Czuł coś niedobrego. Strasznego.

Oto idzie teraz brzegiem rzeczułki. Piorą kobiety. Słychać klekot kijanek, które nagle ucichły, jak uciął. Kiedy zaś przeszedł — uderzyły w wodę tak szybko, wściekle. Lupu cupu... łupu cupu... Oto na koniu jedzie na oklep mały chłopak. Czy nie syn Barabów? Gdy zobaczył wędrowca, uderzył boki końskie piętami i przegalopował tuż. Piasek spod kopyt posypał się na przybysza i uderzył go po twarzy. Pod tamtym płotem stoją dziewczęta, głośno rozmawiając. Nagle umilkły. Kiedy je minął, rozległ się poza jego plecyma śmiech. Z tamtej chaty ktoś wyszedł, zdaje się stary Melnyk. Wyszedł i cofnął się. Gromada dzieci rozbiegła się w popłochu.

Wchodząc do chaty Wasyla był spocony. W izbie była Wasylowa z wnuczkami. Siedząc na niskim stołeczku obierała ziemniaki. Obok sporej kupki łupin bawiło się najmłodsze wnuczę. Było półnagie, brudne i zasmarkane. W izbie

czuć było kwaśną woń potu ludzkiego. Wasylowa ujrzawszy gościa zdrętwiała. Zerwała się, porwała dziecko, wsadziła najstarszej dziewczynce na ręce i wybiegła mówiąc, że leci po starego Łoś usiadł na ławie, czapkę położył obok i próbował odsapnąć. Oparłszy się obiema rękami na lasce czekał. Dzieci skupiły się ciasno w najdalszym kącie i patrzyły na niego szeroko otwartymi oczami. W izbie zapanowała cisza, przerywana ćwierkaniem zagubionego kurczęcia.

Czekał długo, tak długo, że zaczął się niepokoić. Już sięgał nieznacznie po czapkę, gdy wpadli oboje gospodarze. Wasyl miał twarz rozjaśnioną uśmieszkiem. Podali sobie dłonie. — *A, zdorow kum.* — Ręka jego tak jakoś szybko wysunęła się z uścisku.

Wasyl usiadł naprzeciw mrucząc niewyraźne słowa. Małe jego oczki latały na wszystkie strony. Spod rzadkiego wąsa widniały posiniałe wargi. Wystająca kość poruszała się pod gardłem. Wasylowa zabrała się ponownie do obierania.

Łoś wyłuszczył szybko powód swojego tutaj przybycia. Starał się jak najprędzej załatwić sprawę, nie wierząc zresztą w jej wynik. Chciał teraz jakoś wyjść cało z tej wsi. Mówiąc rozmyślał, którędy najlepiej wracać i w jaki sposób ominąć chatę Słymaczeńków. Tutaj już właściwie nie chodziło o pożyczkę żyta, ale o skórę, która cierpła na plecach. Takie samo zniecierpliwienie okazywał Wasyl.

— Rozumiecie: bić będą, a u mnie ani garści żyta — ciągnął gość. — Chłopaka zabrali do baudienstu, a tam robić każą, jeść nie dają, więc musiałem sprzedać wszystko, co się dało, a teraz przyszedł befel, żeby resztę kontyngentu oddać. Kto nie odda, ten będzie bity. Ile kila nie zdał, tyle kijów na dupę. A ja jeszcze nie zdałem półtora metra...

Wasyl słuchał, grdyka poruszała mu się coraz szybciej. Gdy Łoś skończył, nastała cisza. Wreszcie Wasyl sapnął i rozłożył bezradnie ręce. — *Szczoż ja wam kume...* Zaczął się zaklinać na Przeczystą, na Boga w Trójcy jedynego, że także nie ma, że radby z całego serca, z *ciłoi duszi*, że dałby, *bihme* dałby. Tu uderzył się kułakiem w piersi aż zadudniło. Baba przerwała obieranie i zaczęła zapewniać, że nie mają, że n i e m o g ą. Łoś wstał i spojrzał na kobietę przenikliwie. Nie wytrzymała i pochyliła się nad ziemniakami, zgarniając palcami łupiny. Nagle przestała zgarniać. Rozczapierzone palce wpiły się w ziemię i tak znieruchomiały.

Nasłuchiwali.

Wasyl podskoczył do drzwi i oparł się o nie plecami. Łoś stał na środku izby, pochylony, oparty mocno o laskę. Smuga słoneczna padła na jego szeroko rozstawione buty.

Słychać było coraz bardziej zbliżające się śpiewanie. Był to piękny, ochrypły baryton, zawodzący ukraińską pieśń. Śpiewał pijany mężczyzna, który widocznie szedł zygzakiem, gdyż głos to oddalał się, to przybliżał. Wreszcie zbliżył się tak, że Wasyl podparł mocniej drzwi. Pod oknem przeszedł cień, a w izbie zahuczała pieśń: *Oj ne tisz sia Lasze, szczo po Zbrucz to wasze...*

Zaczęła się oddalać. Jeszcze przez moment zdawało się, że się zbliża, ale po-

tem stopniowo ucichała, aż wreszcie zginęła w oddali. Wszyscy odetchnęli, zaćwierkało kurczę, a Wasyl uchylił drzwi, wyjrzał i zaraz się cofnął. Skinął na Łosia. — Poszedł już sobaka — rzekł po polsku. — To Hryć, młodszy Słymaczków. *Dobre szczo was ne pobaczyw* — szeptał zbielałymi wargami. — *Szczo tu bude, szczo bude...*

Potem zatroszczył się, którędy gościa wyprowadzić i jaką drogę mu wskazać, bo koło Słymaczeńków niedobrze iść, a znowu w drugą stronę koło folwarku jeszcze gorzej, bo tam i Buczki, i Szajany, i Bodnarenki, i czort ich wie ilu — hoho... Łoś powiedział mu, że widział go najstarszy Słymaczeńk w. Oczki Wasyla zaczęły latać. Najlepiej będzie na przełaj przez sady i obejścia. Aby tylko przejść przez obejście Woronów, ale tam wszyscy w polu, poszli plewić, a ich parobcy piją od rana. Wasyl obcierał pot z czoła i oparłszy rękę na ramieniu przybysza zaczął szeptać mu wyjaśnienia. Teraz, gdy dowiedzieli się, że on tu był — teraz mowy nie ma o tym ziarnie. Bo i jak? Półtora metra żyta trzeba załadować na wóz, trzeba zawieść do waszej wsi. To nie igła ani widły. Spaliliby chałupę, *jak Boh na nebi.* A na nas noże ostrzą...

— Kto?

— Parobki. Wszystkie parobki, czy chcą, czy nie chcą. To ten Iwas przyszedł tu z Niemcami, to on tak narobił. Dobrał sobie watahę i cała wieś musi słuchać. W mordę biją, spaleniem grożą, a głupim obiecują wasze pola, wasze krowy, wasze dobytki. I starzy niektórzy dali się nabrać. Stary Woron też pyskuje, pięścią wygraża, ot co. Nieszczęście i tyle. A wszystkiemu winien *toj nimec proklatyj, hej...* — Wasylowi zabłysły oczki nienawiścią. Nagle przyszła mu jakaś myśl. Kazał Łosiowi zaczekać. Po chwili wrócił i wepchnął mu w garść zwitek banknotów. — *Bery, ne bijsia...* — Trząsł się cały i poruszał posiniałymi wargami. Szeptem poradził mu, żeby sobie to żyto kupił na pasku u młynarza. Na ostatku zrobił ruch, jakby żałował tych pieniędzy. Z jękiem zaklął go na wszystkie świętości, żeby mu oddał przy najbliższej sposobności. Żeby mu oddał....

Łoś już tego jęku nie słyszał. Przesadził płot i znalazł się w sadzie sąsiada. Były tu niskie drzewa wiśniowe, osypane białym kwieciem. Musiał się przemykać chyłkiem pod drzewami. W oszałamiającym przepychu wiosny przekradał się jakby w ciemnościach...

Egzekucja miała się odbyć na placu przed urzędem gminnym. Cała wieś musiała być przy tym obecna. Z każdej chaty obowiązkowo jedna dorosła osoba. Ludzie schodzili się tak jakoś niesporo, skupiali w gromadki, gwarząc. Dzień był słoneczny, roboczy i wiosna rozszalała się, dysząc zapachem bzów. Na wieś od samego świtu zwaliło się tyle nieszczęść. To był jeden z wielu złych dni. Jeszcze było ciemno, a już z folwarku wybiegł Niemiec ze zgrają parobków ukraińskich i wyciągał dziewczęta do plewienia. Potrzebował dwudziestu dziewcząt, ani jednej więcej. Wyciągał je z pościeli, tupał nogami, klął po niemiecku od brudnych świń i polskich leniów. W tamtej stronie wsi

słychać było wrzaski dziewcząt. U Zdybałów starsza Kasia uciekła, więc kazał ubierać się młodszej, dziesięcioletniej Józi.

Kiedy czerwona kula słoneczna wyskoczyła spoza horyzontu — dwadzieścia dziewcząt maszerowało w stronę folwarku. Między nimi była Zosia Stawarzówna, którą wywlekli ciężko chorą. Jasiek Kiziów dowiedziawszy się o tym leciał z widłami bić Niemca. Musieli go bracia, ojciec i sąsiedzi związać, i zanim to zrobili — długo tarzali się po ziemi, drąc ubrania i plując krwią.

W innej gromadce opowiadano sobie straszną rzecz. Oto policjanci zrobili zasadzkę na idące z mlekiem do miasteczka kobiety. To, co zrobili, było tak straszne, że wyciskało łzy z oczu najtwardszym. Tam pokazał, co potrafi, rudy Kiryło. Kiryło był zastępcą komendanta i był żartownisiem. Wszystko robił z chichotem. Zaczaił się z dwoma policjantami na ścieżce, która znana była tylko wtajemniczonym. Szło się przez pola na przełaj, potem trzeba było przejść rzeczkę wbród, zakasując spódnice po pępek. Potem był las i tam właśnie czekał Kiryło. Gdy czerwona kula słoneczna zabarwiła szczyty drzew, nadeszły pierwsze dwie kobiety. Były to Błażejowa i Królowa, obie najbiedniejsze w całej wsi. Odebrał im bańki z mlekiem, choć wiedział, że mleko nie jest ich własnością a tylko oddane na sprzedaż z małym zarobkiem. Przygotowanymi łopatami kazał im wykopać głęboki dół. Potem nadeszły inne — i im też odebrał mleko. Z wszystkich baniek kazał wylewać mleko do tego dołu. Bańki oddawał grzecznie i kazał czekać. Coraz więcej kobiet czekało, a dół zapełniał się mlekiem. Nadeszła Hanka Brzezińska. Hanka, wiadomo: najładniejsza dziewczyna we wsi. Kazał jej wylać mleko i zaczekać. Kiedy dół zapełnił się po brzegi, wtedy kazał Hance się rozebrać i żeby się wykąpała w tym mleku. Hanka skoczyła do niego z pięściami. Trącił ją w kieckach do dołu. Po szyję mówię wam. Po szyję się w tym mleku wykąpała. Wtedy poszli sobie i Hanka wyciągnięta darła się za nimi z pazurami, ledwo ją baby wstrzymały...

Tak sobie ludzie opowiadali czekając na egzekucję. Twarze zaogniały się coraz bardziej, szepty syczały nienawistnie i tylko ślepy dziadek od Relów przesuwał się po omacku między ludźmi, powtarzając monotonnie: „Bóg to wszystko widzi, ludzie kochane, Bóg to wszystko widzi"... Ludzi interesowało co innego. Czy Rel tym razem nie przechytrzył posyłając ślepego? Czy nie będzie miał co za to? — Nie bójcie się — mówił Zięba poprawiając kapelusz na głowie i podciągając spodnie — nic mu nie zrobią. Ja ich znam. Rel befel wykonał i człowieka dorosłego dostarczył na czas.

Od strony gór zerwał się lekki wiatr. Zapachniały sady. Nad wsią zawisła mała chmurka i zarzęsiła drobnym deszczem. Spoza pagórka wyłaniać się zaczęła szara sylwetka pisarza. Szedł powoli, utykając. Gruba laska wbijała się w piasek zostawiając na drodze małe dołki. Pisarz gminny mruczał pod nosem, spod kapelusza błyskało oko zasnute bielmem. Rachując skręcił w obejście Króla i zastukał końcem laski o zamknięte drzwi. Otworzyła Królowa łokciem, gdyż obie ręce miała umączone. W izbie było ciemno od dymu tytoniowego i ludzi.

Czyjaś ręka szarpnęła go za połę, żeby był cicho. W izbie rzeczywiście była isza. Tylko detektor trzaskał tak długo, aż odezwał się sygnał z wieży Ma-iackiej. Z dalekiego Krakowa grała trąbka. A potem słowa: „Naczelna ko-nenda niemieckich sił zbrojnych komunikuje z kwatery głównej naczelnego vodza. Na środkowym odcinku frontu wschodniego trwały wczoraj nadal cięż-kie walki obronne. Kilka małych miejscowości zostało planowo opuszczonych. Nasze wojska zadały nieprzyjacielowi ciężkie, krwawe straty..." Ludzie słuchali napięciem. Królowa przestała urabiać ciasto, a głowy wszystkich pochylone yły w stronę tekturowego głośnika. Trudno było się połapać w tej gmatwa-inie szybkich słów.

Komunikat się skończył. W izbie zakotłowało. Ludzie odsapnęli. — Ano, ija — rzekł pisarz. Zrobiło się trochę raźniej i twarz Błażeja, będącego naj-liżej okna, rozjaśniła się. Setki zmarszczek poruszyły się jakby w jakimś ółuśmiechu.

Potem jednak twarze zasępiły się znowu. Przede wszystkim wrócono do ajważniejszej sprawy. Co robić? Pytania padły wyraźnie pod adresem pi-arza. Błyskał okiem słuchając pilnie. — Może by tak dać znać na posterunek... Może wybrać kilku gospodarzy, żeby pojechali do miasteczka, do jakiej wła-dzy niemieckiej?... Może pójść na folwark i obiecać, że cała wieś obrobi ten ieszczęsny folwark...

Pisarz wzruszył ramionami, skrobał się po głowie. — Co ja mogę?... Teraz hodzę po wsi względem tego kolczykowania cieląt. To mi wsadzili teraz a głowę i powiedzieli, że teraz mnie będą bili, jak nie spiszę cieląt...

Ludzie rozeszli się bezradni. Tylko jeden Gajda, jak to zwykle on, nie dał a wygraną. Gdzieś przed wieczorem zaczepił idącego przez wieś komendanta. Opowiedział mu wszystko, co się w nocy działo, i zagadnął o radę. Słońce achodziło i chaty zabarwiły się kolorem pomarańczowym. Stali obaj na środku drogi, Gajda z czapką w ręce. Komendant palił papierosa i dłubał obcasem dołek w piasku. Poznać było, że słucha niechętnie. Gajdzie było niesporo wszystko opowiedzieć tak, jak było naprawdę. Mówił ogródkowo, wspomniał napadzie koło krzyża, o strzałach w nocy i że tej nocy jacyś ludzie podkra-dali się pod wieś. Rozgadał się natomiast szeroko o tym, że ludzie boją się napadu, że nie śpią po nocach A to jest bardzo niedobrze, bo potem nie można ak pracować, aby były plony i żeby był pełny kontyngent. — To jest chyba ważne, nieprawda?

Komendant przyznał rację i zapytał wprost, kogo ma na myśli? — Nie wiem, nie znam tych ludzi, ale to zdaje się z tamtej wsi... Policjant przestał dłubać w piasku, wyprostował się, odrzucił papierosa daleko i zapytał ostrym głosem: — *Chto takyj?* — Gajda rozłożył ręce i skulił się. — Nie wiem, ale lu-dzie rozmaicie powiadają... — *Chto takyj?* — przerwał mu komendant.

Rozmowa toczyła się teraz coraz dziwniej. Gajda kulił się i bełkotał nie-wyraźnie, policjant rósł, czerwieniał na twarzy, błyskał oczyma spod daszka, a wąsy „à la Hitler" jeżyły się coraz groźniej. Z per wy przeszedł na ty. — *A ty meni ne howory durnyć* — krzyknął na cały głos. Potem ostrym głosem

udzielił Gajdzie nauki, żeby takich rzeczy nie gadał, bo to polityka, a za politykę władza niemiecka potrafi ukarać. On, komendant (na tym słowie położył nacisk) jeszcze dziś napisze o tym raport gdzie trzeba. Już oni Gajdę i jemu podobnych nauczą, co to znaczy robić politykę.

Gajda przeżegnał się z rozmachem i podniesionym nieco głosem zapewnił, że wcale nie robi polityki, tylko... Potem ściszył jeszcze bardziej głos i oświadczył, że on pracuje wytrwale dla dobra tych... no... Niemiec i że bardzo szanuje pana komendanta. I nie tylko on. Cała wieś — a jakże — cała wieś... A zresztą... sad tego roku obrodzi i pszczoły zapowiadają niezły miód. Więc jak zbierze owoce, jak zbierze z pasieki, wtedy zaprosi pana komendanta. I krowa niedługo się ocieli, będzie więcej mleka, to i masło się tam zrobi. Więc...

— *Szczo wy moni tu z masłom i medom* — przerwał mu trochę łagodniej i znowu przez „wy" policjant. Poprawił przy tym czapkę, karabin na ramieniu i poszedł. Gajda poskrobał się pod czapką, którą nałożył wpierw na głowę. — Teraz to już z wiśniami, miodem amen — pomyślał z determinacją.

Poprzez płoty i obejścia zmawiały się dziewczęta na pogrzeb Zosi Stawarzówny. Od chaty do chaty szły informacje, zapytywania, szepty poufne na temat wystrojenia się na ten pogrzeb. Pożyczano sobie to wstążki, to trzewików, to sukienek. Przed kieszonkowymi lusterkami odbywały się długie studia nad uwydatnieniem piękności. Tu wysunąć spod chusteczki loczek, okręcić go naokoło palca i zawiesić zabójczo nad prawym okiem. Tu podczernić brwi i rzęsy spaloną zapałką, tu zarumienić policzki kawałkiem papieru z opakowania cykorii. Z rąk do rąk przechodził dyskretnie i pod największą tajemnicą ziełczały krem piękności, własność Hanki Brzezińskiej. Sznury korali, szklanych paciorków, kolczyki, umiejętnie pokazane światu.

Obie Derkaczówny, Marysia i Hanka, wystrojone już były kompletnie, jeszcze tylko obuć się. Hanka wkładała cieliste pończochy, Marysia mozoliła się z ciasnymi trzewikami. Właśnie udało się jej wsadzić jedną stopę, gdy weszła matka. Chciała właśnie odstawić motykę, ale na widok córek stanęła zdumiona.

— Co takiego? Chcecie iść na pogrzeb? — spytała ocierając ręce o brudny fartuch. — Jak to, nie boicie się?

— Dziewczęta nie odpowiedziały, tylko trochę powolniej porały się z obuwiem.

— Przecież powiedziałam policajowi, że poszłyście na szarwark, bo Niemiec posyłał po was.

— Ale, co tam Niemiec — odburknęła Marysia.

Derkaczowej było tego już za wiele i rozkazała natychmiast zdejmować sukienki. — Tego jeszcze brakowało, żeby was zobaczyli na pogrzebie, zamiast na robocie. Mało wam nieszczęścia?

Obie dziewczyny zaczęły przekonywać matkę, że przecież w razie czego powiedzą, że się zwolniły na ten pogrzeb, że może policjanta akurat nie bę-

dzie, a jak będzie, to nie ten sam, który tu przychodził. Że wreszcie schowają się w tłumie i inne dziewczęta schowają je pomiędzy sobą. Hanka rozpłakała się, i Marysia zaczęła głośno pociągać nosem. Że już nawet na pogrzeb koleżanki nie można iść. Wywiązała się ożywiona dyskusja z wymachiwaniem rąk. Głosy podniosły się. Derkaczowa oparta na motyce przypomniała, ile ją kosztują te wymijania rozmaitych rozporządzeń, te ukrywania. Na jej zapadniętej twarzy wystąpiły ceglaste rumieńce. — Kilo masła, kilo masła mnie kosztuje to, że was pisarz zapisał na ten szarwarek. A wiecie jedna z drugą, jakie to ciężkie, to kilo masła? Teraz tylko brakuje, żeby was policaj zobaczył na pogrzebie, trzeba będzie już dwóch opychać masłem. — Ziemia urodzajna — westchnęła — krowa dojna, a my postne jemy i głodujemy. Jeszcze dziś nic w gębie nie miałam.

Na to wszedł Derkacz i nie przerywając kłótni podszedł do kąta i tam spod skrzyni wysunął paczkę. Były w niej jakieś żelastwa, które zadźwięczały pod palcami.

— A ty znowu co tam szukasz? — spytała Derkaczowa.

— Ćwieków. Tam nie mają czym trumny zbić, desek nie było, bo wiesz, że zabrali wszystkie jeszcze tamtego roku. Kizio dał deski, które miał schowane, ale on w strachu, że ktoś wygada. Eh, święty Walenty, nawet już umrzeć nie można — westchnął. — Ani umrzeć, ani żyć.

— A wiesz ty, że one chcą iść na pogrzeb?

Derkacz wzruszył ramionami i wybierał dalej gwoździe. Potem wstał i mruknął, że powinny iść, niech się co chce dzieje. Trzewiki zostały w mig naciągnięte, zasznurowane i obie dziewczyny wybiegły. Tyleś ich widział. Za nimi wyszedł ojciec. Stara kobieta stała jeszcze długą chwilę oparta na motyce i ocierała końcem fartucha oczy...

...Michaś i Jasiek siedzieli pod niską jabłonią na ławeczce i nadsłuchiwali. Na trzecim obejściu szykował się pogrzeb. Słychać było stamtąd cichy gwar ludzki. Było południe, brzęczały muchy, a gdzieś daleko, daleko gwizdała lokomotywa. Jabłoń zakrywała ich przed oczyma ludzkimi. Obaj mieli ku temu swoje powody. Michaś, który zaklął się, że nie spojrzy nikomu w oczy, Jasiek, że nie pójdzie na ten pogrzeb, boby nie zdzierżył. Musiałby zrobić coś takiego, że z tego byłaby tylko bieda dla całej wsi. Tego przeklętego Niemca z folwarku, to by sprał — sprał na śmierć. Obaj biedzili się, co by tu zrobić. Najlepiej byłoby uciec do lasu, do tych partyzanów. Ale to bardzo daleko, gdzieś pod Lublinem są polscy partyzani. Tutaj ich nie ma i być nie może. Cały kraj, jak długi i szeroki, opętany jest przez diabła. Banderowskiego diabła. A tu, w środku tego kraju, wieś polska otoczona z wszystkich stron morzem nienawiści, wieś oblężona, skazana na zagładę.

Tak sobie myśleli dwaj parobcy sapiąc z bezsilności. Jasiek zbliżył się do Michasia i przedłożył mu swój plan. Zabije Niemca i ucieknie. Michaś gryzł koniec zerwanej gałązki.

— Nie da rady bracie, uciekniesz, ale gdzie?

— Tam pod ten Lublin.

— Nie dojdziesz tam, to raz, a drugi raz: daliby tu nam, dali, a nasamprzód twoim starym.

Patrzyli w stronę gór. Gałązka trzeszczała wściekle w zębach Michasia.

Przez całą wieś przeleciał przerażony szept. Jonasową złapali. W izbach zakotłowało. Ludzie skupili się, gdzie popadło. Przy małych okienkach, za płotami, drzewami, poza węglami. Ludzkie twarze wydłużone, oczy szeroko otwarte, odprowadzające trzy postacie idące środkiem drogi. Na pozór wieś wyglądała jak wymarła. Okrągłe, białe chmurki leciały nisko po niebie, tocząc się po szczytach drzew. Zakrakała gdzieś złowieszczo wrona. Rudy Kiryło popychał kobietę kolbą karabinu łagodnie i z chichotem. Oglądał się na wszystkie strony, jak ktoś, kto ma zamiar zrobić coś złego. Kobieta prowadziła za rękę dziecko. Przeszli koło Łosiów, Brzezińskich, Relów, Gajdów, a wszędzie w okienkach ludzie patrzyli z zapartym oddechem. „Patrz, jak mały Srulek wyrósł... Jakie on ma długie włosy... Chyba do samej ziemi... Jacy oboje brudni... Nawet twarzy nie poznać... Jezu, to ma być Jonasowa? Patrz, patrz: ma siwe włosy..."

Mały Jasiek Stawarzów, który przeleciał obok tej trójki, opowiadał, że tak śmierdzieli, że strach. I czarni byli jak ta ziemia. To dlatego policaj prowadził ich tak daleko od siebie i kiedy Jonasowa zwracała się do niego, cofał się na całą długość karabinu.

Jonasowa szła chwiejnym krokiem, wlokąc za sobą dziecko. Zaprzestała już błagać policjanta o litość. Szli w milczeniu. Mały Srulek zamilkł zupełnie, nawet przestał chlipać. Błyskał tylko białkami, jak mały murzynek. Oboje byli boso, w jakichś ohydnych łachmanach. Skręcili koło Kiziów na łąkę i wtedy cała wieś wyległa chyłkiem pomiędzy drzewa, wyciągając szyje. Szli na przełaj ku lasowi. Widać było oddalające się i coraz bardziej malejące postacie. Weszli w las. Po chwili rozległ się wystrzał karabinowy. Po nim drugi, trzeci i czwarty. Rozhuczało się po łące echo szeroko i wysoko aż po chmurki, które jakby zaturkotały. Głowy ludzkie opuściły się nisko. Ludzie wracali do chat pochyleni, z rękoma zwisającymi bezwładnie ku ziemi...

...Siedzieli na przyzbie wpatrzeni w upajającą ciemność nocy. Wokoło była głęboka cisza. Słyszeli bicie swoich serc. Gdzieś zahuczała sowa i Marysia przylgnęła jeszcze bardziej do Staszka. Nagle na wschodzie niebo zajaśniało. Z początku były to błyski, które rozlały się po niebie. Na wschodzie rozjarzyła się straszna, krwawa łuna pożaru. Staszek chciał już zawiadomić sąsiedniego wartownika i zerwał się z ławki. Gdy się obejrzał, zobaczył ze zdumieniem, że wszyscy domownicy stoją już na progu wpatrzeni w tę łunę. I nie tylko oni. We wszystkich chatach stali ludzie w koszulach, patrząc w tamtą stronę.

— To Hanaczów się pali... Banderowcy...

Asfaltowa droga wiła się zygzakowato lub biegła prosto, wbijając się rozpaczliwym klinem w szare niebo. Wzdłuż drogi stały rzędem graby, tworząc

zadumaną aleję. Po drodze szła gromada ludzi i zwierząt, tworząc długi korowód pochylonych postaci. Ludzie dźwigali ciężkie toboły, szli w milczeniu i szurali butami, a konie wystukiwały leciutkie echo wsiąkające w nagie konary drzew. Na przodzie szedł Andrzej Wyka, a daleko, daleko w tyle wlókł się duży, postrzępiony kundel. Andrzej Wyka usiłował od czasu do czasu podnieść głowę i popatrzeć, czy nie widać już wsi. Przychodziło mu to nie łatwo, gdyż ciężki tobół na plecach przygniatał coraz bardziej do ziemi. Z początku, kiedy wyszli ze stacji, oglądał się nawet poza siebie, żeby mieć na oku całą gromadę i swoją rodzinę drepczącą mu tuż po piętach. Ale potem tobół zaczął cisnąć, nie dawał złapać tchu, dusił, wywalał język na brodę, oczy stawiał w słup. Już nie było możności interesować się ani ludźmi, ani sobą. Świat zaciemnił się, zatarł w zalanych potem oczach, w słonym jego smaku w ustach, i już zobojętniał w tym końcu wędrówki. Tylko od czasu do czasu głowa usiłowała podnieść się w ostatnim wysiłku, a zamglone oczy wypatrzeć upragnioną wieś, w której można będzie nareszcie przede wszystkim zrzucić ciężar. Aby jeszcze do tego miejsca, gdzie ziemia styka się z niebem.

Ale potem droga zaczęła piąć się w górę i tu trzeba było odpocząć. Andrzej Wyka podszedł ku skrajowi drogi i zwalił swój tobół na ziemię. Kiedy obtarł pot z czoła, gromada kotłowała się za jego przykładem na skraju drogi. Zauważył, że pochód rozciągnął się tak, iż drugiego końca nie było widać. I jeszcze jedno: że szli kolejno chatami, tak jak sąsiadowali ze sobą tam w Witwicy. Króle, Bryle, Błażeje, Rele, Gajdy, Derkacze, Zięby, Sławarze, Kiziowie, Klimczuki, a tam na samym końcu idzie chyba stara Wachowiakowa. Na wspomnienie o niej poskrobał się pod czapką. Kłopot i tyle. Ma to z 90 lat i nie mogła sobie już tam zemrzeć spokojnie? Wlecze się to nie wiadomo po co i tylko patrzeć jakiego nieszczęścia po drodze. Ani pogrzebu ludzkiego, ani księdza. Ach! Westchnął i spojrzał z niepokojem w tamtą stronę. Jak okiem sięgnąć tłoczyli się ludzie, w milczeniu zwalając swoje toboły. W tym kotłowaniu się była jednak jakaś śmiertelna cisza. Tylko w pobliżu zapłakało dziecko Królowej, a tam gdzieś, na niewidocznym końcu, zaryczała krowa. Echo tego ryku rozniosło się niepokojąco po pustych ściernikach. Ryk krowy przypomniał wszystkie troski i dziwnie zatarł różnicę przestrzeni, jaką przebyli. Przecież to zupełnie jak w Witwicy. Teraz, kiedy przyszło odetchnienie, ogarnęła ludzi zwykła, wsiowa troska.

Krowa zaryczała znowu, za nią druga, trzecia, a w ślad za tymi głosami gromada zaszemrała gwarem rozmów, płaczem dzieci, łajaniem kobiet. Lżej się zrobiło. Przejrzały oczy i dopiero teraz Andrzej Wyka zaczął się przypatrywać krajowi. — To już na pewno będzie niedaleko — pomyślał. A kraj ci nawet podobny do tamtego. Po tamtej stronie rozciąga się pole po burakach, a dalej sinieją góry, tu po tej stronie ściernisko po pszenicy docierające do sosnowego lasu. I droga podobna, tylko tamta nie taka gładka. Akurat droga z Bolechowa do Witwicy. Góry były też po tamtej stronie... i las był sosnowy, i droga pięła się w tym miejscu pod górę. Ciekawe, czy tam poza pagórkiem będzie most i czy będzie wysoka skała, na której stoi klasztor Bazylianów?

Na pewno nie ma tu klasztoru. Nie ma tu nic, tylko gromada ludzi, cała wieś z krowami, które ryczą. Już południe, i krowom trzeba by podrzucić paszy. Głodne są, a tu ściernisko, i wiatr, który właśnie zerwał się spoza tamtych gór. Wiatr przyniósł tchnienie wiosny, chyba takiej samej jak tam.

Znowu dziecko Królowej zapłakało. Przystawiła je do zdyszanej piersi i wpatrywała się tępo przed siebie. Starsze dziecko, uczepione spodnicy, targało nią niecierpliwie „Jeść, jeść". Więc sięgnęła drugą ręką do węzełka, wyjęła kawał chleba. Zaczęło jeść. Przystąpiła trzecia dziewczynka i wyciągała rękę. — Jeść chcesz? Krowę wpierw wydój, krowę wydój — co stoisz? Bierz bańkę, o tu, słyszysz? Patrz, Zośka już doi. Potem dostaniesz chleba. Co to, czy ona lepsza od ciebie?

Tego już było za dużo Brylowej. — A może byście przestali sobie gębę wycierać Zośką!... — i rozgorzała pogwarka cięta z przymówkami. Stare sąsiedzkie kłótnie, jak tam, skąd przyszli. Obie kobiety trajkotały może jeszcze zawzięciej, gdyż do złości przyczyniła się udręka dalekiej podróży.

Wiatr uderzył w gromadę silniej, szarpnął chustami kobiet i jakby przyciszył sąsiedzką kłótnię. Słowa sypiące się z ust Brylowej przyduszane były od czasu do czasu, tak że urywanego ich sensu nie mogła usłyszeć już Maryna, choć strasznie była ciekawa. Maryna, Błażejowa córka, zawsze zresztą słuchała uważnie kłótni sąsiadek. Maryna porała się z tłumokiem, który rozluźnił się. Był to tylko pretekst, żeby być bliżej kłócących się i żeby ojciec nie widział. Ojciec tego nie lubił. Stary Błażej zawiązywał mocniej sznur koło szyi końskiej. — Anu — klął, gdyż koń szarpał się i zerkał ku polom. — Anu, sobako, na pole ci się chce już w marcu, chorobo. Zachciało ci się jak tym wszystkim w świat, co, jak hrabiom do ciepłych krajów. Będziecie wy jeszcze wspominać moje słowa. Będziecie jeszcze płakać rzewnymi łzami. Anu, zawsze mówiłem, że na miejscu kamień porasta. A teraz co? Rzuciło was do cudzego kraju. Cudzy chleb wam zasmakował? Folwark niemiecki. Będziecie wy widzieć ten folwark, aż wam bokiem wyjdzie. Stój, chorobo ciężka! Gdzie to lecieć chcesz? Na pastwisko, w marcu? Patrzeć nie można, jak to chudnie. Ale ten koń Rela to już chyba nie dojdzie.

Koń Rela rzeczywiście stał opodal i zdychał. Zwiesił łeb ku ziemi i nie chciał jeść siana, które mu podawano. Rel przemawiał do niego jak do człowieka. Szarpał go z rozpaczą. — Na, mówię ci, na — wołał — zdychasz, zostawić mnie chcesz do reszty. Sam mam zostać w tym kraju? Mało ci, że tamtych nie ma, Józka, Staśki. Tamtych porżnęli, a ty zdychasz. Na, mówię ci... — Usiadł na asfalcie koło konia i tarł niegolony podbródek. — Co to będzie teraz? — spytał rozkraczonej na tobołach Łosiowej. Łosiowa, jak to ona, gruba i zadowolona zawsze z siebie i ze świata. — No co, zdechnie i tyle. Dostaniecie innego teraz. „Niemieckiego" — odpowiedziała, składając ręce na podołku. — Patrzcie, jak to teraz gada — pomyślał, trąc jeszcze bardziej brodę. — To ci baba — zamyślił się nad tym tak, że zapomniał na chwilę o koniu. — Jak to teraz gada. Zdechnie, powiada, a wtedy była całkiem inna. Wtedy, kiedy ocaleli po tej rzezi banderowców, kiedy została w jednej godzinie wdową i bezdzietną

tak jak i ja — można było połączyć tamte oba gospodarstwa. A teraz? Teraz już się jej nie opłaca. Rel patrzył na kobietę z podziwem. Jej okrągła twarz o małych oczkach i małym zadartym nosie wydała mu się teraz...

Zaczął padać deszcz, a po chwili uderzyła w gromadę śnieżyca i zakryła ją. Tylko koń Rela stał na środku drogi, a tam dalej dwóch ludzi ćmiących papierosy. Gajda z Derkaczem stali obok siebie i patrzyli w stronę gór. Stali w tej samej pozycji jak tam, przy płocie, kiedy to schodzili się na papierosy. To była ich tajemnica, z którą kryli się przed swoimi kobietami. I teraz skorzystali ze śnieżycy, która zakryła ich przed oczyma połowic. Rozmawiali o tej wsi, do której zdążali. Gdzie to ta wieś niemiecka? — Powiedział ten na stacji, iść drogą, i iść, i pierwsza wieś, którą napotkamy, będzie nasza. — A mówił, że nieda'eko — dorzucił Derkacz, chowając papierosa w kułaku, gdyż śnieżyca nagle ustała i deszcz drobny, skośny, zaszumiał śpiewnie w gałęziach drzew. Wypuścili ostatnie kłęby dymu i popatrzyli w stronę Rela, który znowu szamotał się z koniem. Teraz odwrócili głowy. Tam poza nimi zatrzaskał piskliwy śmiech dziewcząt. Twarz Gajdy wydłużyła się i wąsy opadły jeszcze bardziej w dół. — Ot, co to młodość! — rzekł poprzez resztki dymu — taki czas, a tym kozom do śmiechu.

Obie Derkaczówny śmiały się ze Staszka Zęby. Bo i jak się nie śmiać. Staszek Zięba nie mógł z powrotem wzuć buta. Zdjął go, gdyż długi marsz zdarł mu skórę na stopie. Więc poprawił onucę i mimo to but ani rusz nie chciał wejść na nogę. Podskakiwał na jednej nodze, czapka zesunęła mu się na oczy, a ten śmiech dziewcząt doprowadzał go do wściekłości. Ból i śmiech. Więc zerwał się i pokuśtykał ku tyłowi pochodu, omijając Sławarzów, Kiziów, ryczące krowy, rozgwarzone baby i dzieci. Dowlókł się aż do Klimczuków i tam zażądał pomocy obu kolegów, Michasia i Mikołki. Akurat siedzieli wśród tobołów, dzieci i bab i jedli chleb. Zaraz poskładali scyzoryki i wzięli się do wciągania tego buta. — Nie da rady — zamruczał przez zęby zasapany Michaś. — Ty bracie będziesz teraz musiał iść boso. Zezuj drugiego buta i spokój. — Nachylili się nad tą stopą. Rzeczywiście spuchła i posiniała. Wobec tego wyjęli scyzoryki i zabrali się do jedzenia.

Deszcz padał i zamienił gromadę w coraz bardziej zbity kłąb rozciągnięty daleko wzdłuż drogi. Na samym końcu siedziała na asfalcie, tuż koło małego węzełka, stara Wachowiakowa. Obok niej przywarował strzępiasty kundel. Obcje siedzieli daleko od gromady, niby niepotrzebny odpadek. Stara kobieta i pies dobiegali końca swoich dni. Ciałem staruszki wstrząsał co chwila dreszcz. Podskakiwała, i za każdym paroksyzmem schylała się coraz bardziej do ziemi. Podnieść się już nie miała sił. To już koniec. Jak trudno jest umierać na tej drodze do nowego życia. Tam, w tej gromadzie ludzkiej, wre życie, gwarzą kobiety, mężczyźni snują już plany na przyszłość, już na drodze układają się te same sprawy, które wloką się za ludźmi przez świat. Jak okrutnie chichocą dziewczęta na tej drodze wbijającej się rozpaczliwym klinem w dalekie szare niebo. A tu, na szarym końcu pochodu, droga wydaje się starej kobiecie końcem. Tam na horyzoncie jest koniec wszystkiego. Poza

starą kobietą droga nie była taka prosta. W zasuwających się mgłą śmierci oczach droga ta skręcała się w zygzaki.

Jej twarz zaczęła dziwnie maleć, a setne zmarszczki wygładzać. Tylko oczy usiłowały daremnie patrzeć na ten świat. Olbrzymiejące oczy, w których odbiło się to samo przerażenie, co wtedy, gdy pijani oprawcy kazali jej patrzeć na okrutną śmierć córki i wnucząt. Kiedy odeszli, długo siedziała nad trupami pomordowanych i wtedy zdawało się, że już umrze. Ale nie umarła, życie tliło się w niej tym dziwnym ognikiem strachu, złych przeczuć i pragnienia ucieczki. Choć minęły dwa lata od tego wypadku, stara Wachowiakowa żyła tylko tym straszliwym wspomnieniem. Miara ludzkiego okrucieństwa przeszła tu wszystkie granice. I oto teraz przychodzi śmierć, a bezzębne usta staruszki szeplenią zamierającym szeptem, który stale powtarzała: „Dlaczego mnie nie zabili?" — Dlaczego nie zabrała mnie tamta święta ziemia — modli się coraz ciszej. Ostatnim wysiłkiem wyjęła z zanadrza mały woreczek i ścisnęła go w sztywniejących palcach.

Na samym przodzie pochodu Andrzej Wyka skinął na swoją gromadkę, wstał, poprawił czapkę i narzucił na plecy tobół. To było hasło do wyruszenia w dalszy pochód. Ludzie znowu ruszali się kolejno chatami sąsiedzkimi. Króle, Bryle, Błażeje...

I wtedy nagle przestał padać deszcz. Niebo wyjaśniło się i góry ukazały się znowu oczom ludzkim. Tam, na samym końcu pochodu, zawył pies. To wycie unieruchomiło na moment gromadę ludzką. Andrzej Wyka miał już wyruszyć, Stanął i słuchał tego wycia ze strachem. Tak samo wyły psy wtedy po napadzie banderowców — pomyślał i sięgnął ręką do sznura tobołu. Rozejrzał się, gdzieby można uciec. Tuż za wyciem psa przeleciał wzdłuż pochodu okrzyk: „Stara, stara umarła, umarła"... Zrzucił toboł i pobiegł w tamtą stronę. Musiał się przepychać przez gęstą ciżbę ludzką. Łokciami, kolanami przedostał się. Nad trupem stali mężczyźni, kobiety i dzieci. Staszek Zięba stał najbliżej, z tym jednym butem w ręce, i gapił się z szeroko otwartą gębą. Andrzej Wyka odepchnął go i nachylił się nad nieboszczką. W zaciśniętej dłoni trzymała mały woreczek czymś napełniony. Dotknął go. Tak — w woreczku była ziemia z Witwicy.

Wyprostował się i zdjął czapkę...

REWOLUCJA WŁOSKA

Niczym owe drzewa olbrzymie strefy podzwrotnikowej — co to pyszne bujnością swego listowia, przecie tak głęboko są przez termitów zżarte, że walą się za najsłabszym dotknięciem — tak padł faszyzm, zdruzgotany ręką tych samych wodzów faszystowskich, których dobrał był sobie Mussolini na współpracowników, a którzy się przekształcili we wspólników zbrodni. Ręką owej Wielkiej Rady Faszystowskiej, która z jego woli stała się w państwie najwyższym czynnikiem konstytucyjnym, mającym głos w sprawach ustaw, zarządzeń, dyrektyw politycznych Partii, ale której nie zwoływał już od grudnia 1939 roku.

Ich śmiertelne pchnięcie było niespodzianką, a zarazem wynikiem chwiejności i lichego samopoczucia, i nikt ze sprawców nie przewidywał możliwych skutków czynu. (Dnia 22 lipca o mającym się odbyć posiedzeniu Bastianini mówi do przyjaciela, że nie zajdzie tam nic zgoła: „ot, zwykła mowa *Duce*, który nas rozpuści, jak zwykle, wystrychniętych na dudków i zadowolonych".) Do ostatniej chwili nie było żadnego porozumienia między członkami Wielkiej Rady.

Od kilku już miesięcy każdy z nich, na swoim odcinku, stawiał samemu sobie pytania, prowadził badania, kreślił projekty. Z wyjątkiem może kilku ministrów-fachowców, idących po omacku, przerażonych tym, co dostrzegali; z wyjątkiem dalej paru zgoła nieodpowiedzialnych, jak Polverelli, minister Kultury Ludowej, który ciągle wydawał dyspozycje dla prasy równie głupie jak naiwne. Na przykład w czasie największych klęsk na frontach kazał on zamieszczać, tłustymi czcionkami albo w obwódkach, na pierwszych stronach dzienników wiadomości o życiu i o wyczynach na polu chwały jakiegoś legionisty ozdobionego medalem. (I zawsze te same nieszczęśliwe zwroty: „przewadze liczebnej ulegając", „broniąc się aż do ostatniego tchnienia", „cofając się, sam jeden", „po zniszczeniu sprzętu" itp. Nigdy słowa o zdobyczy, nigdy zwycięskiego peanu).

Ten Polverelli dziwnie nie lubił wspominania sukcesów nad Piawą, pod Vittorio Veneto, ani okresu *Risorgimento*... Uważał, że to nie na miejscu. (Może

miał i rację, nieświadomie, albo też nie chciał, aby gloryfikowano wypadki zaszłe przed erą faszyzmu).

Pisma z 12 lipca zamieściły wiadomość o wyznaczeniu najwybitniejszych osobistości partyjnych do przemawiania wobec przedstawicielstw związków głównych miast Półwyspu. Wymienieni zostali: Acerbo, Terruzzi, De Cicco, Giurati, Caradonna oraz członkowie Wielkiej Rady: Grandi, Bottai, Bastianini, de Vecchi, Biggini, Federzoni, Farinacci, Cianetti. Miało to podobno zmierzać do tego, by zmusić niektórych wodzów faszystowskich, zdających się trzymać na uboczu, do jawnego solidaryzowania się z Partią i rządem.

(Z tych samych pobudek gazety otrzymały rozkaz, by żądały od autorów podpisywania wszystkich artykułów o treści politycznej, artykułów od redakcji, wszelkich rozważań o położeniu politycznym czy wojskowym. Stąd to, po raz pierwszy, ujrzano nazwiska dziennikarzy, którym dotychczas wolno było pisać, ale nie wolno było podpisywać z racji dawnych różnic ideologicznych, nigdy im nie wybaczonych. Najczęściej oni właśnie w minionym okresie tworzyli artykuły od redakcji na konto redaktorów odpowiedzialnych.)

Jednakowoż owe zebrania na prowincji nie odbyły się. Wyznaczeni oświadczyli wobec Scorzy, że nie czas już na bajeczki, że ludzie nie dadzą się więcej zbywać słowami. Co do nich, nim pójdą przemawiać do prowincji, żądają oni widzenia się z Mussolinim, który zdawał się uchylać od otwartej wymiany zdań, i pragną usłyszeć prawdę o położeniu.

W piątek 16 lipca Scorza powiódł kolegów do Mussoliniego. Ale zespół nie był w komplecie i nawet sam Grandi, który napisał do Scorzy odradzając owe zjazdy, nie stawił się. Mussolini był wściekły. Takie zaimprowizowane zebrania nie były mu do smaku. Być może lękał się zaskoczenia ze strony ludzi, którzy wiedzieli więcej od niego, a których ze wzgardą nazywał „krasomówcami". Konferencja nie miała nawet posmaku celebry, o jaką tak bardzo dbał: dwie czy trzy osoby zaledwie zjawiły się w mundurach, pozostali przyszli po cywilnemu, po letniemu.

Bottai przemówił z ogniem. Zgrabnie szermując słowami, argumentując niezwykle logicznie, okazał się świetnym napastnikiem. Oświadczył, że zbyt już długo członkowie Wielkiej Rady i ministrowie żyli „jakby w otchłani nieodpowiedzialności"; że o niczym nie wiedzieli; że nie dopuszczano ich do udziału w decyzjach, od których zależał los kraju; że obecnie chcą poznać położenie; że żądają współponoszenia odpowiedzialności; że Wielka Rada i Rada Ministrów muszą znowu spełniać zadania przewidziane prawem.

Wniosek zwołania natychmiast Wielkiej Rady złożony został przez Farinacciego, ale wydaje się, że podsunął go kolegom Scorza jeszcze przed wizytą u *Duce*. Ten ostatni nie zdawał się być zachwycony takim żądaniem, ale nie mógł się sprzeciwić. Wyznaczył termin dość odległy, co zresztą przypadło do gustu Bottaiemu, Federzoniemu (i Grandiemu, kiedy się o tym dowiedział), bo zamierzali gruntownie się przygotować.

Następnego już dnia Mussolini żałuje, że uległ. Pierwszemu dostało się Scorzy: „Co oni sobie myśleli wczoraj, ci źle ubrani ludzie? Uważają się za ważne

osobistości, dlatego że są mówcami... Ale przecież oni są ważnymi osobistościami tylko tak długo, póki mówią; schodząc z mównicy stają się znowu takimi jak inni". Scorza uspokoił go obietnicą pilnego baczenia na wszelkie posunięcia tych panów.

Grandi zjawia się w Rzymie dnia 22 lipca z szkicem porządku dziennego, który zamierzał wnieść na Wielką Radę. Niezwłocznie udaje się do Mussoliniego, który go wzywał, aby mu wytknąć pewien telegram do Sekretarza Partii. *Duce* uważał ten telegram za co najmniej „nie na czasie". Rozmowa miała trwać tylko kwadrans, trwała zaś godzinę, a Kesselring zapowiedziany bezpośrednio po Grandim długo czekał na swoją kolejkę. Grandi dość ostro zareplikował i oznajmił, że złoży na Wielkiej Radzie swój porządek dzienny. Wygłosił następnie swój akt oskarżenia, przygrywkę do mowy, z jaką miał wystąpić 24 lipca. „Faszyzm — oświadczył — przestał być w organicznej spójni z narodem... Należy przywrócić królowi naczelne dowództwo sił zbrojnych, przywrócić mu polityczną inicjatywę... Nienaturalne przymierze z Rzeszą zadało gwałt uczuciu, niemal powszechnemu, ludu włoskiego". Dalej przypominał, że polityka zagraniczna Italii aż do roku 1932 (kiedy to Mussolini odebrał Grandiemu tekę spraw zewnętrznych) rozwijała się zgodnie z wielkimi pradami międzynarodowymi, dobrze była widziana przez czołowe Demokracje Zachodu, dążyła do wzajemnego zrozumienia się ludów i uczyniła z Włoch mocarstwo otoczone ogólnym szacunkiem. Powracał do autorytetu, jaki on, Grandi, umiał był sobie zdobyć w Lidze Narodów, gdzie był słuchany, proszony o rady, gdzie z jego właśnie ust rozbrzmiewała mowa włoska, obok francuskiej i angielskiej, jedynych poprzednio dopuszczonych. Mówił o swej podróży do Ameryki w r. 1931, kiedy to on, minister faszystowskiej Italii, był przyjmowany wprost owacyjnie, przejechał Broadway wśród niemilknących oklasków, wywołał entuzjazm tłumów robotniczych amerykańskich i włoskich, bo przyszedł im mówić o międzynarodowej współpracy, o harmonii między wielkimi narodami. Natomiast dziś — Italia jest służką hitleryzmu. Dzieli nienawiść całego świata z Niemcami, od których przejmuje metody i rasistowski światopogląd. Same zaś Niemcy pomiatają Italią.

Grandi opowiadał potem, że Mussolini zdobył się w odpowiedzi jedynie na kłamstwa lub samochwalstwo, z tą jakąś manią sprowadzania problemów Italii do spraw osobistych, i w tonie człowieka, który ma do pomszczenia osobiste obrazy. („Zobaczą oni, co ja im zrobię", „ani się domyślają, co ja dla nich szykuję" itp.) „Należy odbudować jedność narodową" — rzekł w pewnej chwili Grandi. „Tak — odparł sarkastycznie Mussolini — od Orlando do Miglioli!"

Po odbytej rozmowie Grandi opowiedział cały jej przebieg Scorzy i oświadczył mu, że postanowił spowodować głosowanie Wielkiej Rady nad porządkiem dziennym. Konferował następnie z Bottai, Ciano, de Marsico i innymi.

Już z pierwszych projektów porządku dziennego jasno się dawał widzieć zamiar odebrania Mussoliniemu narzędzi dyktatury. Chciano przeszkodzić mu w dalszym rządzeniu według jego widzi mi się, polegającego na kierowaniu się kaprysami chwili i stosowaniu płytkiego a zarozumiałego empiryzmu. Jedna-

kowoż zgody co do samego brzmienia nie było. Według jednych wystarczałoby przywrócić królowi naczelną władzę wojskową i domagać się, aby Rada Ministrów działała zgodnie z konstytucją. (W porządku dziennym Grandiego mowa była o wznowieniu działalności Wielkiej Rady, ale już w dyskusjach wstępnych tenże Grandi opowiedział się za skasowaniem tego ciała, które dotąd żadnego właściwie pożytku nie przyniosło.) Według drugich należało złożyć w ręce królewskie pełnię władzy, zarówno wojskowej, jak politycznej. Tego zdania był Bottai mówiąc: „Nie wystarczy zwrócić królowi miecz przytępiony. Musimy jednocześnie wręczyć mu berło władzy politycznej!" Bottai, jak widać, znał Szekspira...

Posiedzenie Wielkiej Rady, rozpoczęte 24 lipca o godz. 17-tej, trwało do drugiej rano. Zaledwie około północy nastąpiła 15-minutowa przerwa dla spożycia krótkiego posiłku. Dochowało się kilka sprawozdań, w ich liczbie wspomniane przeze mnie, przypisywane Bottaiemu. Mussolini pisze o nim w swoich „Wspomnieniach jednego roku", wydanych w odcinku przez *Corriere della Sera* w lecie 1944; ale jego ujęcie jest może najmniej ze wszystkich dokładne. Ja sam dodałem do wypadków przytaczanych w owych relacjach niektóre szczegóły, znane mi wprost od uczestników, z którymi miałem sposobność się zetknąć w więzieniu *Regina coeli*. Zdaje się, że prawdziwy urzędowy protokół nie istnieje. Wiadomo skądinąd, że pamięć świadków — i protagonistów — często się okazuje niedokładną.

Cechą szczególną tego posiedzenia było wyzwanie rzucone Mussoliniemu — wyzwanie namiętne, bezwzględne, zdecydowane — ze strony ludzi, którzy mu służyli przez lat dwadzieścia, którzy przez dwadzieścia lat, bez słowa, posłuszni byli każdemu jego rozkazowi, ba — kaprysowi (co najwyżej w duchu go przeklinając), a w których — w atmosferze tego zebrania — wybuchły odruchy buntu podsycane słowami nareszcie wypowiadanymi i zachętą wzajemną, jaką każdy znajdywał u pozostałych. Od lat całych Mussolini wywierał na tych mężów, swoich współpracowników, przemożny wpływ, dzierżył nad nimi władzę, która doprowadzała ich osobowości do całkowitego nieraz zaniku. Sam z natury nieśmiały, posiadał zdolność niezwykłego onieśmielania stykających się z nim, nawet tych najmężniejszych. Nieraz szli do niego z twardym zamiarem wyrżnięcia mu prawdy w oczy, zmuszenia, aby ich usłuchał, ale pod jego okrutnym spojrzeniem zacinali się wreszcie i jąkali. Przyjmował zwykle stojąc, albo siedząc za biurkiem, w głębi olbrzymiej sali Mapy Świata, i już to samo, że trzeba było ją przemierzyć krokami w całej jej długości, od wejścia aż do biurka, pod tym wzrokiem przeszywającym, wystarczało, by odebrać gościowi wszelką śmiałość. Oczy Mussoliniego umiały zresztą być też pieszczotliwe, nieskończenie ludzkie, rozjaśnione uśmiechem pełnym świeżości. Potrafił nimi oczarować dyplomatów, polityków, dziennikarzy całego świata, którzy — wróciwszy do domu — sławili łagodność, wnikliwość i ludzkość tego wielkiego człowieka.

Od dawna starzy towarzysze walk politycznych nie mówili już do niego

po imieniu. Przypuszczam, że po śmierci Balbo jeden tylko De Bono publicznie tak się doń zwracał. Ale dziś forma „per ty" jakoś się odnalazła na ustach Grandiego, Farinacciego, Bottaiego, Federzoniego — i, z tą samą chwilą, odwaga wymówienia rzeczy, których nigdy nie śmieli poruszyć w jego obecności. Groźnie celowali weń palcem. Zarzuty wręcz w niego godziły. „Narzuciłeś Italii dyktaturę niemoralną w obliczu historii!" — woła Grandi, i szarpiąc rękaw czarnego munduru dodaje: „Przez całe lata tłumiłeś nasze indywidualności pod tym żałobnym przebraniem". — „Mając do wyboru pół tuzina ludzi na obsadzenie ważnego stanowiska, tyś z reguły wyznaczał najgłupszego. Jest tu żywy przykład tego" — oświadcza Farinacci i wskazuje na Polverelliego, który dygoce cały i ociera pot z czoła. A Grandi w te pędy: „Tak! On parę dni temu wydał prasie zakaz wspominania w jakikolwiek sposób *Risorgimento*, Vittorio Veneto, zwycięstwa nad Piave. To obelga dla naszych dziejów!"

Być może, że wtedy po raz pierwszy Mussolini ukazał się swoim wyznawcom jako biedny, mały człowiek szukający obrony w nagromadzonych kłamstwach czy niedomówieniach, jako człowiek nieszczęśliwy, przygnieciony wypadkami i odpowiedzialnością. Osaczony sprecyzowanymi pytaniami co do położenia kraju, zmuszany do wypowiedzenia całej prawdy — jako że on jeden posiadał źródła wszystkich informacji — usiłuje jeszcze *Duce* zdobyć przewagę przez użycie wybiegów, pogróżek, obiecywanie cudotwórczych wpływów. Widoczne było, że nie chodzi mu o salwowanie sprawy, o którą walczył, ale o wybielenie się jedynie — środkami budzącymi wzgardę i rozpaczliwymi matactwami.

Aż w końcu opanowało go wielkie, wprost fizyczne zniechęcenie, ostateczne zmęczenie kogoś, kto zbyt dużo mówił, za dużo krzyczał, który już tylko pragnie, ażeby wszystko było skończone, ażeby można było wyciągnąć się, zasnąć, zapomnieć.

Członkowie Wielkiej Rady zaczęli się schodzić do Pałazzo Venezia około godziny 17-tej. Oczywiście wszyscy w mundurach. Szczegół śmieszny: Federzoni wysłał już swój na wieś i musiał wypożyczyć strój od znajomego. Prawie wszyscy noszą rewolwery. Grandi i niektórzy inni — przypomniawszy sobie snać czasy młodości — zabrali do kieszeni ręczne granaty. Grandi nie całkiem był przekonany, że cało wyjdzie z opresji, i przyjął zawczasu Sakramenty święte. Nie był pewny nawet tych, z którymi poprzednio odbywał naradę i których zaznajomił z porządkiem dziennym. Po zebraniu zwierzył się przyjacielowi, że w gruncie rzeczy jedynym człowiekiem, któremu ufał w zupełności, był Federzoni. Podobne wyznanie charakteryzuje dostatecznie klimat podejrzliwości wytworzony przez faszyzm z całym jego aparatem niedyskrecji, donosicielstwa, wydawania za pieniądze. Albini na wszelki wypadek rozkazał, aby dwustu agentów Bezpieczeństwa czatowało po zakamarkach pałacu, i — w porozumieniu z szefem policji Chiericim — rozmieścił ludzi pewnych wokoło placu. Z dyspozycji tegoż Albiniego muszkieterzy *Duce* pozostali w koszarach.

Mussolini w mundurze milicji wstaje od biurka o godzinie 17.15. „Idziemy

do pułapki" — miał powiedzieć komuś z towarzyszących mu. Wszedł do Wielkiej Sali, gdzie przyjęto go ustanowionym ukłonem. Zmierza ku swemu miejscu i zasiada, ale dolega mu ropień. Z grymasem bólu wyszukuje pozycję i kurczy się jakoś bokiem w fotelu. Przed sobą kładzie pękatą tekę i niezwłocznie zabiera się z groźną miną do jej wertowania.

„Przede wszystkim — oświadcza — przebieg rzeczy na odcinku dowództwa". Opowiada, jak to król doprowadzony został do przekazania mu władzy wojskowej, i usiłuje wpoić w słuchaczy przekonanie, że taką decyzję zasugerował Badoglio; w związku z tym odczytuje pismo marszałka z datą 3. 5. 40. Być może w danym momencie nikt z obecnych nie pamięta jego mowy w Senacie (31. 3. 38), w której zapowiedział: „W Italii Faszystowskiej problem jednoosobowego przewodzenia, problem nękający wiele krajów, został rozwiązany: dyrektyw polityczno-strategicznych udziela Szef Rządu; wykonanie ich jest powierzone szefowi Sztabu Generalnego oraz podległym mu organom. W Italii wojna prowadzona będzie — jak była prowadzona w Afryce — przez jednego człowieka pod rozkazami króla, a człowiekiem tym jest ten, który do was przemawia".

Rozpoznajemy tu niegodziwe sposoby właściwe Mussoliniemu, który usiłuje skompromitować Badoglio w oczach króla i armii. Zaraz potem następuje zadziwiające przyznanie się do niemocy i nieudolności w dowodzeniu, w efektywnym kierowaniu operacjami wojskowymi: „Działanie Naczelnego Dowództwa było naacechowane ukrywaniem, dwuznacznością, kłamstwem. Kłamstwo górowało w całej tej wojnie". Tu Mussolini dodaje, że kierował osobiście jedynie tylko bitwą morską pod Pantelleria, stoczoną pod nieobecność Cavallero, i całą odpowiedzialność za nią bierze na siebie. Rozgrom pod El-Alamein przypada na konto Rommla, „wspaniałego żołnierza i istnego *condottiere* w skali taktycznej, mniej szczęśliwego w swych strategicznych koncepcjach".

Wykład o naszych wojskowych klęskach trwa długo. Zdobią go komunały lub tanie ironizowania, np.: „Kiedy admirał Pavoni zadepeszował mi, że wszelki opór na Pantelleria stał się niemożliwy, dałem rozkaz kapitulacji. Na rozkaz opierania się aż do ostatniego człowieka mogą sobie pozwolić tylko: Stalin albo Mikado". (Przez ten czas Buffarini-Guidi półgłosem dowcipkuje na temat braku kompetencji Mussoliniego w rzeczach wojskowych).

Zaiste Wódz Naczelny sił lądowych, morskich i powietrznych obnaża przed audytorium bardzo słabe uświadomienie co do sił włoskich, mających bronić Rzymu lub Wybrzeża. Ogłasza cyfry dotyczące surowców przysłanych przez Niemców. Cyfry te podaje w przybliżeniu, tak samo zresztą jak dane o wojskach niemieckich w Italii lub o tych, które Hitler przyrzekł tu skierować. Słuchacze patrzą po sobie osłupiali: wyczuwają — jak powie jeden z nich — że przed nimi roztacza się „nieuchwytność".. Taka mowa przekonać nie potrafi. Mussolini zdaje się gubić w jakiejś polemice wokół szczegółów, straszliwie czczej i marnej w obliczu wypadków, do których odtąd nie dorasta. Rzekłbyś, historia już go odsunęła na bok, gdy on z małodusznym uporem trwa w wierze, iż jest nadal jej jądrem ruchotwórczym. „A teraz — woła — staje

przed nami dylemat: wojna czy pokój? Bezwarunkowa kapitulacja czy opór za wszelką cenę? Jest pewne, że ludzie — zwłaszcza niektóre koła posiadające — nie mają żadnego zapału do wojny. Przyjmijmy więc, iż ta wojna jest niepopularna, ale któraż wojna była kiedyś popularna? Nazywa się ją „faszystowską": wojna zawsze jest dziełem bądź stronnictwa, bądź światopoglądu, który do niej parł. Jeśli dziś mówi się o tej wojnie jako o wojnie Mussoliniego, to możemy o wojnie 1859 roku powiedzieć, że była wojną Cavoura. Tak czy owak, Anglia walczy nie z faszyzmem, ale z Italią. Anglia chce mieć przed sobą setkę lat, by zapewnić Brytyjczykom ich pięciokrotny codzienny posiłek. Ona chce zająć Półwysep i trwale go okupować".

Przestał mówić. Zebrani nigdy przedtem nie słyszeli sprawozdania tak chaotycznego, niedokładnego, pełnego dwuznaczników, w którym naciąganie faktów i niedomówienia zlewają się w jedno ze zwykłymi u Mussoliniego efektami krasomówczymi, ciężką ironią, przechwałkami, pełnymi grozy słowami.

„Przewidziałem uderzenie Anglików na front El-Alamein na 28 października, domyślając się, że nieprzyjaciel w ten sposób będzie chciał zakłócić uroczystość tej naszej dwudziestej rocznicy...[1]) Pantellerię wymyśliłem ja; do roku 1935 była znana tylko policji... Problem sycylijski zaprzątał mi umysł od kilku już lat... Prefektowi Katanii nakazałem aresztować wszystkich wałęsających się po ulicach miasta i rozstrzeliwać każdego, kto zejdzie z posterunku".

Obecni spoglądają jedni na drugich, jakby chcieli powiedzieć: „Teraz nam pora przyjść do słowa, nareszcie".

Pierwszy zabiera głos De Bono w obronie armii i odpiera argumenty Mussoliniego co do odpowiedzialności wojska. „Jest przede wszystkim — mówi — odpowiedzialność polityczna: odpowiedzialność za wybór dowódców".

Następnie Farinacci wskazuje na szerzącą się nieufność do Niemców; De Vecchi gubi się w rozważaniach nad awansami w wojsku (on, co kilka zaledwie dni temu tak usilnie ubiegał się o jakieś dowództwo i otrzymał je nad pewną dywizją obrony Wybrzeża.)

Wielka Rada Faszystowska wkracza na bezdroża jałowych debat. Ktoś proponuje zawezwanie generała Ambrosio, by porównać cyfry podane przez Mussoliniego z danymi sztabu. Bottai usiłuje skierować dyskusję ku sednu rzeczy: wbrew opinii dowództwa uważa on, iż opanowanie Sycylii przez wroga oznacza nieuniknione wejście jego na kontynent italski. Trzeba więc wiedzieć, czy Włochy są w stanie znieść takie uderzenie, co z kolei wysuwa tę zasadniczą alternatywę: wojna czy pokój? Zwracając się do Mussoliniego, który mu nie odpowiada, nie przerywa i zdaje się być pochłonięty zupełnie innymi myślami, Bottai oświadcza: „Tym, co mówiłeś, dałeś nam wyraźnie do poznania, że obrona Półwyspu jest niemożliwa. Twój referat o sytuacji rozwiał nasze ostatnie iluzje". Zakończył uwagą, że Mussolini wymienił trudności psujące robotę Naczelnemu Dowództwu; że wyłuszczył projekty, których Niemcy nie raczyli

[1]) Rocznica marszu na Rzym.

uwzględnić, oraz rozkazy, których nie wykonali. Z całego sprawozdania zaś wynika, że do niemożności technicznej obrony Półwyspu dochodzi jeszcze cały system zhańbionego dowództwa.

Mussolini nie drgnął, nie wyrzekł ani jednego słowa. Powstaje Grandi i odczytuje projekt rezolucji, przez niego i innych wnoszony pod głosowanie. Po przestudiowaniu sytuacji wewnętrznej i międzynarodowej oraz sposobu prowadzenia wojny pod względem politycznym i wojskowym, rezolucja „o z n a j m i a święty dla wszystkich Włochów obowiązek bronienia za wszelką cenę jedności, niezawisłości i wolności Ojczyzny — owoców ofiar i wysiłków czterech generacji, od *Risorgimento* po dziś; bronienia życia i przyszłości Narodu. S t w i e r d z a konieczność jedności duchowej i materialnej wszystkich Włochów w tej godzinie decydującej o losach Narodu. O ś w i a d c z a, że w tym celu konieczne jest przywrócenie aktywności wszystkich czynników w państwie, a to przez przeniesienie na Koronę, Wielką Radę, Rząd, Parlament i Korporacje obowiązków i odpowiedzialności zgodnie z prawem ustrojowym i konstytucją. Z a l e c a Rządowi, by uprosił J. K. Mość, do którego cały lud włoski zwraca się z wiarą i wiernością, by raczył — dla honoru i pożytku Kraju — podjąć wraz z faktycznym dowództwem sił lądowych, morskich i powietrznych (stosownie do art. 5 Statutu Królestwa Italii) także i najwyższą inicjatywę co do wszystkich postanowień jemu w naszych założeniach konstytucyjnych pozostawionych, co w ciągu całej naszej historii narodowej było pełnym chwały dziedzictwem czcigodnej Dynastii Sabaudzkiej".

Po odczytaniu owego projektu naświetla go z wielką siłą i uniesieniem, miota argumentami przeciwko dyktaturze, jej długotrwałości, jej zdegenerowaniu, przeciwko „głupiej i ciasnej formułce wojny faszystowskiej". Znajdą się małoduszni, którzy powiedzą kiedyś, iż brzmiało to jak słowa „najzażartszego antyfaszysty świata". Ale i on też — na równi z Bottaim — dojrzał w sprawozdaniu Wodza „nieuniknioność klęski". Jest agresywny, bezlitosny: „Twoja dyktatura przegrała wojnę!" Zarzuca Mussoliniemu, iż chciał być jedynym i najwyższym panem losów ojczyzny. „Wódz, którego ukochaliśmy i za którym ochoczo szliśmy — znikł, a zastąpił go wódz z marzeń Staracego..." Podnieca się i woła: „Zerwijże z czapki te śmieszne naszywki, które najordynarniej sam sobie przyznałeś. Stań się znów, jeśli możesz, dawnym Mussolinim. Ale jest już za późno: doszło do tego, że widzimy oto, jak losy wielkiego narodu traktowane są niczym prywatne sprawy jednego człowieka. Doszło do tego, że wysłuchiwaliśmy w nieszczęsnej twej przemowie sprzed kilku dni absurdalnych przechwałek o odpowiedzialności. Nie wystarcza — zakończył, wskazując palcem na Mussoliniego — byś t y brał na siebie odpowiedzialność. Tu już o nas wszystkich chodzi, chodzi o przyszłość kraju. Nas, ludzi Wielkiej Rady, trzymałeś na uboczu, bezsilnych i nieodpowiedzialnych. Coś zrobił przez lat siedemnaście dzierżenia trzech ministerstw sił zbrojnych? Utraciłeś władzę monarszą, odbierając jej wszystkie jej prerogatywy".

Pod obuchem tych słów Mussolini się mieni, siedząc wciąż krzywo na swoim fotelu; blask stojącej obok niego lampy razi go, więc ręką przesłania oczy.

Ani jedno słowo nie pada z jego ust. Twarz przybiera wyraz najgłębszego przygnębienia — niemal rezygnacji. „Nie wydawał mi się już ludzkim stworzeniem, ale jakąś zjawą, przeobrażeniem człowieka, który opuścił życie ziemskie" — opowiadał potem świadek tej sceny.

Po przeszło godzinnym przemówieniu Grandi kończy mniej więcej tymi słowami: „Pomiędzy pięknymi sentencjami, jakie z rozkazu twego wyryto na murach Italii, jest ta oto, wyjęta z przemówienia twego z balkonu pałacu Chigi w roku 1924: „Niech zginą wszystkie partie, nawet nasza, byleby żył Naród". Otóż i przyszła chwila, aby dać zginąć Partii!"

Wielka cisza zaległa po tych słowach. Mussolini słania się w fotelu, jest zlany potem i trupio blady. Rozpina kołnierz u koszuli. Słyszano, jak wyrzekł prawie szeptem: „Tym razem szczęście odwróciło się ode mnie".

Zarządzona zostaje przerwa. W przyległej sali przygotowane są napoje chłodzące. Alfieri i Scorza trzymają się u boku Mussoliniego, jakby chcieli odizolować go od tamtych. Ci ostatni przyjaciele z niepokojem śledzą jego oblicze posępne i zmęczone. Na chwilę Buffarini zbliża się i bardzo cicho mówi: „To pachnie zdradą". Ale Mussolini nie odpowiada, spogląda na niego wzrokiem nieswoim, prawie apatycznym. Po chwili w towarzystwie Scorzy przechodzi do swego gabinetu.

Przez ten czas Grandi przedstawia zebranym do aprobaty swój projekt rezolucji i prawie wszyscy przyłączają się doń. (Nawet Suardo daje swój podpis, którego niezadługo się wyprze; gdy i Marinelli zgadza się podpisać, Grandi okazuje zdziwienie.) Oczywiście Ciano podpisuje również, ale Grandi prosi go, aby się wstrzymał od głosowania, by nie plątać spraw rodzinnych z państwowymi. Jak zobaczymy później — Ciano nie usłuchał tej rady.

Po wznowieniu obrad Bastianini przedstawia sytuację wewnętrzną Włoch: „Jest rozłam między Partią i narodem. Naród trwa w opozycji, lub stosuje metodę oporu wobec reżimu. Jest już może za późno na rewizję zasad Partii, by odnowić jej oblicze i ducha". W sprawie polityki zagranicznej Bastianini przypomina dawny plan, jaki daremnie spodziewał się przeprowadzić w czasie spotkania *Ducego* z *Führerem* w Salzburgu. „Popełniliśmy błąd ogromny, że nie utrzymaliśmy kontaktów z narodami Europy wschodniej, cierpiącymi — jak my — z racji całkowitego ich poddania polityce niemieckiej. Tu szukać trzeba jedynej drogi wyjścia; ale i tutaj, być może, jest już za późno".

Tringali-Casanova, przewodniczący Trybunału Specjalnego, poddaje krytyce porządek dzienny Grandiego. Po nim Biggini również stawia zarzuty, ale czyni to głosem drżącym, z gestykulacją nieśmiałą i wylękły. Najmocniejszym argumentem na poparcie jego tezy jest fakt, że ani razu słowo *Duce* nie zostało użyte w tekście. Przemawiając szuka aprobaty u wodza, lecz ten ma wyraz twarzy tępy, obojętny, i tylko pot kroplisty spływa mu z czoła.

Drugi sługus, Galbiati, dowódca Milicji Faszystowskiej, przemawia głosem donośnym i z gestykulacją, której wzoru nie trzeba daleko szukać. Należy dodać, iż od samego początku bez przerwy powtarzał jakby sam do siebie, ale

tak, by go sąsiedzi słyszeli: „Nie bardzo rozumiem, o co im chodzi, ale cały ten porządek dzienny nie podoba mi się". Zacierał przy tym ręce i łypał oczami. (W parę dni potem Ciano opowiadał, jak na jego widok przeszły go ciarki i stanął mu w myśli Fouquier-Tinville.)[1] Dla niego, naturalnie, nie ma rozłamu między rządem a krajem. „Rozłam jeśli jest, to między wami — i wskazuje palcem Grandiego, Bottaiego i Bastianiniego — a narodem. Co tam znaczą braki techniczne w uzbrojeniu? Aby zwyciężać, wystarczy wola do walki, a tej woli nigdy nie zabraknie w masach, nawet gdy nie dopisuje ona u góry!"

Taka wachmistrzowska wymowa zdaje się działać krzepiąco na Mussoliniego, który ocknął się i staje zaraz do ofensywy. Przechodzi na tory osobiste: „Wśród licznych zarzutów, jakie wysuwacie przeciwko reżimowi — mówi tonem spokojnym, jakby od niechcenia — zapominacie o jednym, często powtarzanym wśród ludu: o fantastycznym wzbogaceniu się niektórych spomiędzy was. Zaś lud, który musi zaciskać pasa na ostatnie „foro" — „foro Mussoliniego"[2] — szemrze i protestuje".

(Ktoś widocznie powtarzał mu krążące na jego temat dowcipy. Wiadomo, jak go one drażniły, a pierwsza lepsza gra słów potrafiła doprowadzić go do szału, w przeciwieństwie np. do Hitlera, który kilka lat przedtem kazał urzędowo pozbierać najostrzejsze nawet swoje karykatury z prasy całego świata.)

Wali teraz pięścią w tekę i woła, że jest w niej dość, aby ich wszystkich zniszczyć. Do Ciano zaś: „Gdyś wszedł w mój dom — zdrada weszła z tobą!" — i dalej pieni się i wygraża. Zebrani spoglądają po sobie i ktoś szepcze: „Uwaga! Tu mogą nas zamordować".

„Ten projekt — oświadcza Mussolini — stawia bardzo trudne zagadnienia godności osobistej. Jeśli król przystanie na zdanie mu przeze mnie władzy wojskowej, oznaczać to będzie, iż ja powinienem być ścięty. Mówmy otwarcie. Mam lat sześćdziesiąt i wiem, co to oznacza. Gdyby zaś — przypadkiem — król, któremu miałbym przedstawić nasz porządek dzienny, zapewnił mnie o swoim zaufaniu, jaką, pytam, stałaby się wasza pozycja: wobec niego, wobec kraju, wobec Partii, no i... wobec mnie?" Ostatnia część zdania wypowiedziana została po długiej pauzie. Bije z niej szantaż i chęć zastraszenia.

Stając się z roku na rok naśladowcą coraz to bardziej służalczym Hitlera, chciałbyż Mussolini powtórzyć hitlerowski czyn z nocy 30 czerwca?! Ale oto ma coś jeszcze do powiedzenia. W tonie tajemniczym i proroczym kończy słowami, od których zdumieli się zebrani i poczuli się nieswojo: „W moim ręku jest klucz sytuacji militarnej, ale ja wam nie powiem, co to jest..."

Jest to ostatni *bluff* gracza przegrywającego stawkę; ale też ostatnia groźba, mogąca przerazić niezdecydowanych. Szantażu część druga. Zrazu rzekł: baczcie, bo jeśli król ponownie zaufa m n i e — ja was zlikwiduję w trybie

[1]) Prokurator trybunału rewolucyjnego za rewolucji francuskiej.

[2]) Gra słów po włosku. „Foro" znaczy: 1) forum, 2) zaskok u pasa, klamry itp.

przyspieszonym. Teraz dodaje: jeśli będę zmuszony odstąpić dowództwo królowi, rozłam między Partią a krajem, o którym mówicie, was wszystkich pochłonie. Ja będę się musiał wyzbyć wszystkich moich atutów władzy i zrezygnować z mej tajemnej broni, ale wy za jednym zamachem zaprzepaścicie wojnę, stracicie Wodza, no i — osobiste wasze bezpieczeństwo...

Biggini, Polverelli, Cianetti rozglądają się wokół z przerażeniem... Grandi w tej chwili woła: „*Duce* nas szantażuje! Każe nam wybierać między dawną naszą ku niemu wiernością a miłością Ojczyzny. Nie możemy się wahać ani chwili, gdy chodzi o Ojczyznę!"

W tym napięciu niepewności i zamieszania powstaje Scorza, by ostro zaatakować porządek dzienny Grandiego. Wnosi do debaty swadę wiecową. On również wskazuje palcem na Mussoliniego, ale — jakby w nadmiarze przywiązania i wierności. „Nie byłeś dyktatorem dostatecznie twardym! — mówi. — Jak sam to przyznałeś, byłeś najmniej słuchanym mężem twego stulecia!"

Scorza przemawia długo. Apoteozuje Partię i jej dzieło. Daje wyraz niezłomnej wierze w młodych, wychowanych przez Partię, wzrosłych w upojnym klimacie Partii. Po czym, skandując dobitnie, oświadcza: „Jako sekretarz Partii proponuję porządek dzienny następujący". Tu odczytuje niby to własny projekt, składający się z dwóch części: w pierwszej — wezwanie do narzucanego krajowi przez Partię wytrwania za wszelką cenę, wyrażające się w apelach do narodu, króla, papieża; w drugiej części — żąda natychmiastowych reform w organach konstytucyjnych i w dowództwach wojskowych.

Grandi, Bottai, Ciano, Bastianini, Federzoni — najwybitniejsi członkowie Wielkiej Rady — są zdumieni i oburzeni. Odnoszą wrażenie, że Scorza ich zdradził, bo przecież znał ich intencje i znał tekst porządku dziennego Grandiego. Uważali go za swego, a teraz widzą, jak gdyby szedł za wiatrem... Przypominają sobie w tej chwili, iż podczas przerwy Scorza wraz z Mussolinim znikli z Sali Mapy Świata, zaś po wznowieniu posiedzenia widziano w jego ręku jakieś notatki pisane czerwonym i niebieskim ołówkiem, gdy wszyscy zebrani, i on także, mieli tylko czarne ołówki przy stołach. Bez wątpienia są to więc notatki z poufnej rozmowy z Mussolinim. Jest jasne, że oba łotry zmówiły się. Mussolini groził, a czy Scorza nie będzie uważał za zdrajców Partii wszystkich tych, którzy głosować będą przeciwko jego projektowi? A jak postąpi ze zdrajcami?

Ktoś zauważa, że Galbiati kilkakrotnie opuszczał salę, by telefonować. Członkowie Wielkiej Rady zaczynają się niepokoić, mówią wszyscy naraz i nikt nie zważa na De Bono, usiłującego jeszcze bronić sztabu i wojska.

Wreszcie De Stefaniemu udaje się uciszyć zebranych. W starannym i zgrabnym przemówieniu głosi, że trzeba odróżniać „reżim" od „ojczyzny". Wzgląd na samą tylko ojczyznę winien natchnąć przy powzięciu decyzji ostatecznych. „Wojny tej nie można wygrać w oparciu jedynie o Partię. Cały kraj jęczy pod nadmiernym ciężarem; widzi jak się walą domy, warsztaty pracy, pomniki kultury — całe bogactwo kraju. Trzeba natychmiast próbować uratować, co się jeszcze uratować da".

Gdy Farinacci powraca do głosu w obronie własnego porządku dziennego, wznawia się na sali wrzawa i głośne dyskusje. Tylko Mussolini krzywo rozsiadły w swym fotelu, ręką przysłaniający oczy, zdaje się być zupełnie obcy temu zamieszaniu.

Będzie jeszcze przemawiać Grandi i kilku innych, ale dalsza debata nie wnosi nic nowego i błądzi po manowcach spraw osobistych. Jest godzina druga nad ranem. Z gestem znużenia przystępuje Mussolini do głosowania. Scorza chce, aby jego porządek dzienny poszedł na pierwszy ogień, ale projekt Grandiego ma pierwszeństwo, gdyż nosi już dziewiętnaście podpisów. Scorza ma jeszcze nadzieję, że przemówieniem i pogróżkami nastraszył niejednego! Wywołując nazwiska zaczyna od swego, daje donośne „nie". Kolej na De Bono... Stary *Quadrumvir* popiera Grandiego, co pociąga za sobą wahających się.

Za wnioskiem głosują: Grandi, De Vecchi, De Marsico, Acerbo, Pareschi, Cianetti, Federzoni, Balella, Gottardi, Bignardi, De Stefani, Bottai, Rossoni, Marinelli, Alfieri, Ciano, Bastianini, Albini. Głosują przeciw: Scorza, Biggini, Polverelli, Tringali-Casanova, Frattari, Buffarini-Guidi, Galbiati. Farinacci oświadcza, że głosuje za własnym tekstem; Suardo wstrzymuje się od głosowania. — Wniosek przechodzi.

Następuje minuta grobowej ciszy. Wszyscy zdają się być przerażeni tym, co zrobili, gdyż oto wywołali jakąś siłę, nad którą już nie panują, która ich zmiecie — wszystkich, która zburzy ich wysiłki i ich dążenia. Wszystkie bodźce dotychczasowego ich działania rozpadają się — z wyjątkiem najszlachetniejszego ze wszystkich, ratowania ojczyzny!

W tej chwili, być może, Ciano, De Bono, Pareschi, Gottardi i Marinelli przeczuwają podświadomie proces w Weronie i śmierć od kuli w plecy — jak dla szpiegów, jak dla zdrajców...? Może Cianetti już teraz drży, że się tak bardzo pośpieszył, i układa w myśli wycofujący się list, w którym odnawiać będzie przysięgę wierności dla *Duce*? *Errare humanum est* — pisze w tym liście, co mu uratuje życie w procesie weroński m.

A Mussolini być może w tej chwili już się zastanawia nad sposobem ucieczki? Trzeba jednak będzie wspólnie ze Scorzą rozważyć, czy mamy tu uchwałę prawomocną, czy też tylko zalecenie. Jeśli to drugie, można będzie jeszcze coś zaradzić: porozmawiać z królem, tak zawsze mu życzliwym, który go nie opuści w nieszczęściu.

Scorza ze swej strony również nie załamuje rąk: gdyby Mussolini miał upaść, cóż łatwiejszego jak pójść pod rozkazy nowego szefa? Trzeba tylko być czujnym i nasłuchiwać. (Tak też i było: napisał do Badoglio stawiając się do jego dyspozycji, później zaś ułaskawiony został przez tych samych sędziów, którzy skazali na śmierć Ciano i towarzyszy.)

Mussolini zaznajamia obecnych z wynikami głosowania. „Kto ten porządek dzienny zaniesie królowi?" — „Oczywiście ty" — odpowiada Grandi. (Grandi przemyśliwa już jednak nad tym, by samemu pójść na Zamek w charakterze Kawalera Annunziaty, lub wysłać kogoś bardzo pewnego dla ofiarowania

usług „wielce umiłowanemu Kuzynowi" i dla poinformowania go, jak się to wszystko odbyło.)

„Myślę, że możemy się już rozejść — mówi Mussolini. — Wywołaliście kryzys ustroju. Posiedzenie jest zakończone". Opierając się pięściami o stół, ciężko wstaje. Zebrani zaczynają się rozchodzić, gdy nagle Scorza przypomina sobie zwyczajowy „pokłon dla *Duce*". Mussolini zwalnia go od tego ruchem ręki. Sławetne *A Noi* brzmi dziś dziwnie słabo i mdło. Tylko Polverelli wzniósł okrzyk i idzie za Mussolinim.

Przez zwołanie Wielkiej Rady Faszystowskiej prędzej dojrzało sprzysiężenie, działające do tej pory z powolną ostrożnością. Zebranie mogło zapewne przybrać cechy niewinnego spotkania i — być może — w tym świetle pragnął je Mussolini przedstawić królowi. Ale wyszło zupełnie co innego. Zaraz po zamknięciu posiedzenia, o godzinie 3-ciej rano, Acquarone udał się do Grandiego, ażeby dowiedzieć się od niego wszystkich szczegółów i wyników głosowania. O godzinie 6-tej składa już meldunek królowi, który zdecydował się skorzystać ze sposobności.

Dopiero około południa odebrano w Kwirynale telefon z Palazzo Venezia z prośbą o posłuchanie. Audiencję wyznaczono na godzinę 17-tą w Villa Savoia. Aresztowanie miało nastąpić pod koniec rozmowy. Istniał już, jak to gdzie indziej opisałem, plan dość ściśle opracowany. Pozostawało tylko zastosować go do konkretnych okoliczności. Ambrosio dał sygnał do wyjazdu Castellano, który zlecił Cerica wydanie niezbędnych zarządzeń (m. i. postawienie 50 karabinierów na straży domu królewskiego) i — wreszcie — sprowadzenie karetki, co było najważniejsze w całym planie.

Choć w pierwszym upojeniu wolności zapomniano nieco o wojnie, wojna nie była skończona. Ogół wszelako wyobrażał sobie, że nowy rząd nie może aprobować wojny „faszystowskiej", skoro właśnie faszyzm takie ciasne i koteryjne nadał jej miano.

Owa wojna została rozpętana przez tyrana, który się na nią zdecydował własnowolnie, bez zasięgnięcia czyjejkolwiek rady — nawet swego ministra spraw zagranicznych. Postanowił ją pewnego dnia w obawie, że nie zdąży wykroić sobie udziału w triumfie. Generałowi Badoglio, przerażonemu taką decyzją i mówiącemu mu: „Czy wiadomo panu, że nie mamy nawet dostatecznej ilości koszul dla żołnierzy?" — Mussolini z cynizmem odrzekł: „Wiem to dobrze, ale potrzebuję kilku tysięcy trupów, aby móc zasiąść przy stole pokojowym po stronie zwycięzców". Dwa zdania Mussoliniego, których autentyczność mogłem sprawdzić, potwierdzają lekkomyślność, z jaką rzucił się w wir wojny. Oto Balbo, skoro tylko dowiedział się o tych wojowniczych zapędach (a był wtedy w Trypolisie), pośpieszył do Mussoliniego z błaganiem, by nie brał udziału w konflikcie. Na to *Duce* odpowiedział mu: „Nie masz racji! Italia musi wziąć w nim udział, i to u boku Niemiec, bo Niemcy niestety zwyciężą". Kilka dni przed 10 czerwca 1940, gdy wypadki we Francji przybierały na

tempie, oświadczył Grandiemu: „Wy wszyscy, ilu was jest, nie chcielibyście nigdy dawać mi postępować wedle mojej myśli. Gdybym was słuchał, Włochy pozostałyby poza toczącą się walką. Teraz widzicie, jak trafnie stawiałem na konia, który wygrywa".

Tak więc wszyscy tłumaczyli zdanie Badoglio „wojna trwa" — jedynie jako stwierdzenie stanu faktycznego, poprzedzającego pertraktacje o zakończeniu walk. W rzeczywistości słowa marszałka wyrażały śmiertelną rozterkę nowych rządzących, bliskich uduszenia pod łapą Niemców, którzy ściskali ich za gardło, niezdolnych ukryć działania i zamiarów przed czujnością generałów, dyplomatów, tysiąca szpiegów wprowadzonych wszędzie i wszędzie się wciskających. „Wiem dobrze — mówił raz Badoglio — że Kesselring i Mackensen odwiedzają mnie dwa razy dziennie i że się odczepić od nich nie mogę!" 27-go lipca przyleciał z Berlina *attaché* wojskowy ambasady włoskiej, generał Marras. Przed wyjazdem odbył, na prośbę Badoglio, konferencję z Hitlerem. Hitler zrobił mu wielką scenę, krzyczał, groził. „Włochy i ich zdradziecki król mają iść prostą drogą, jeśli nie pragną kary, na jaką zasługują".

„Wojna trwa", oraz nieszczęsne zdanie proklamacji: „Italia dotrzymuje słowa" — to było po prostu rzucanie ochłapu rozjuszonemu psu. Tym samym były zapewnienia lojalności składane przez Guarigliego Mackensenowi, ponowione przed Ribbentroppem przy spotkaniu w Tarvisio. (W czasach późniejszych Orlando oświadczał podobno królowi i innym, że słowami „wojna trwa" chciał jedynie określić stan faktyczny, któremu z dniem 26 czerwca należało położyć kres.)

Po kilku zatem dniach Włosi uczuli się jak człowiek mający za sobą całonocną libację. Radość z odzyskanej wolności i zadowolenie z dobrej roboty nowego rządu ustąpiły miejsca świadomości straszliwego stanu, w jakim kraj się znajdował. Sycylia była tyle co stracona; mieszkańcy setkami tysięcy uciekali w całkowitej nędzy, zrozpaczeni. Groźba ofensywy nieprzyjacielskiej na Półwysep zarysowywała się z każdym dniem wyraziściej, podczas gdy Niemcy stawali się coraz bardziej aroganccy, postępując raczej jak pan ze sługą, aniżeli jak sprzymierzeńcy. Nie było możliwości dalej prowadzić wojnę i nie było sposobu przerwania jej. Wsie zdewastowane, część zbiorów stracona. Zboże z Romanii już nie dochodziło, nie dochodził węgiel z Niemiec. Brakło ropy, odciętej nam przez Niemców; ta represja za zamach stanu miała nas trzymać w zupełnej od nich zależności. Pomimo tych wszystkich braków lud włoski nie upadł na duchu, nie wyległ na ulicę, nie wywołał bezcelowych zamieszek, zachował wielką powagę, dyscypliny nie złamał.

I wtedy to Anglo-Amerykanie rozpętali ofensywę powietrzną, okropnością, szkodami, gwałtownością przewyższającą wszystkie poprzednie — jakby w obawie, że Italia wyzbywszy się faszyzmu stanie się wrogiem bardziej niż przedtem niebezpiecznym. Przez cały sierpień i pierwszy tydzień września, jeszcze nawet na pięć godzin przed ogłoszeniem zawieszenia broni, bombardowania z powietrza niszczyły najpiękniejsze nasze miasta. Nie było dnia, aby któreś z nich nie wydało okrzyku bólu: Neapol, Turyn, Salerno i Novare,

Cagliari, Genua, Mediolan, Rzym, Viterbo, Benewent, Grosseto, Foggia, Tarent, Bolonia, Terni, Civita Vecchia, Orte, Piza, Pescara, Ankona, Trydent, Bolzano, Capua, Rimini, Terraccina, Formia, Cosenza, Sulmona, Catanzaro, Frascati. Ta plaga wyrządziła w ciągu straszliwego miesiąca więcej szkód, niż wyrządzić zdołały oblężenia, grabieże, pożary i trzęsienia ziemi przez całe tysiąclecia.

Wszyscy, rzecz prosta, wsłuchani w radio-Londyn! (Zresztą jak i przedtem, kiedy to odbieranie stacji zagranicznej było zbrodnią karaną więzieniem.) Jakie jednak było nasze osłupienie wobec wciąż powracającego refrenu o „kapitulacji bez zastrzeżeń", albo wobec chwalenia się angielskich pilotów, że „dobrze u nas pracowali"! Po bombardowaniu Mediolanu w nocy z 12-go na 13-ty sierpnia — bombardowaniu, które okropnością przeszło o wiele poprzednie, zburzyło środek miasta, zniszczyło Pałac Królewski i Scalę, a Palazzo Marino uczyniło pastwą płomieni — komunikat urzędowy brytyjskiego ministerstwa lotnictwa oznajmił nam, że zrzucono na miasto 2.000 ton bomb i że akcja ta była prawdziwym sukcesem! Nie mogliśmy pogodzić się z takim brakiem zrozumienia dla naszej straszliwej sytuacji. Lud wielce krytycznie przysłuchiwał się wychwalaniu przez aliantów inicjatywy Badoglio z jednej strony, z drugiej — twierdzeniom, iż nie można wierzyć w uczucia Italii zachowującej wciąż jeszcze maskujący się rząd faszystowski. Dalej przyznawaniu, że Włochy są zakneblowane przez dywizje niemieckie, przy jednoczesnym wzywaniu Włochów do powstania i wypędzenia Niemców (jak gdyby można było nóż i kamień przeciwstawić czołgom!), a robotników — do strajku powszechnego.

W owe tak pełne grozy dni robotnik włoski złożył krzepiące dowody swego zdyscyplinowania i dojrzałości politycznej. O ile drażnili nas aferzyści i spekulanci, których wrzawy pełno było w powietrzu i w prasie, o tyle podziw nasz wzbudzała postawa człowieka z fabryki i warsztatu. Miałem wówczas sposobność rozmawiać z pewnym adwokatem, radcą prawnym wielkich przedsiębiorstw metalurgicznych, który stykał się z przedstawicielami związków zawodowych. Otóż mówił mi, że spotkał się u nich z takim zrozumieniem rzeczy, z taką statecznością sądu, z tak „narodowym" podejściem do zagadnień, że go to nie powiem dziwiło, ale pocieszało po doświadczeniach — wśród tak zwanej burżuazji — zgoła odmiennych.

Warstwa robotnicza pragnęła pokoju, jak najszybciej, przed wszystkim innym; nie chciała wytwarzać dalej broni na rzecz znienawidzonej wojny i dla „sprzymierzeńca", od którego się odżegnywała, albo którego raczej od pierwszego dnia nienawidziła. Dostrzegała jednak groźby wiszące nad naszym nieszczęsnym krajem, nie mającym znikąd poparcia a zdanym na łaskę i niełaskę Niemców. Rozumiała, że wszelki odruch raptowny a bezładny mógłby tylko przeszkodzić rządowi w wypełnieniu jego zadania, polegającego na położeniu jak najrychlej końca wojnie. Zrozumieć nie mogła, że poprzez tyle pomyłek i nieszczęść miało się dojść do zawieszenia broni, które nie było niczym innym jak początkiem nowych cierpień. Robotnik nie mógł sobie wyobrazić, że armia się rozprzęgnie i że jemu zaprzeczy się nawet prawa biec na barykady.

Robotnikom mediolańskim, przybyłym w stroju roboczym do dowództw wojskowych po oręż, odmówiono zezwolenia na walkę i bronienie miasta!

We środę dnia 8 września, o godzinie 19.45 szef rządu marszałek Badoglio swym grubym głosem piemonckiego żołnierza oznajmił przez radio, że zawieszenie broni między wojskami anglo-amerykańskimi a siłami włoskimi zostało podpisane.

Na ulicach, gdzie już było ciemno, zbierali się ludzie, przechodnie zaczepiali jedni drugich. „Co powiedział?" — „Czy doprawdy powiedział, że jesteśmy w stanie wojny z Niemcami?" Jakiś pan z brodą i w okularach przed *Café Aragno* prostuje: „Nie, on tylko oświadczył, iż wojska włoskie stawią opór wszelkiej ewentualnej napaści". — „Ech, to na jedno wychodzi, wracam i szykuję broń" — odpowiada starszy jegomość. Głosy zresztą spokojne, twarze poważne. Padły tu i ówdzie okrzyki „Niech żyje pokój!", ale pozostały bez echa. Przechodzi paru żołnierzy niemieckich. Tłum śledzi ich w milczeniu — jakby jakie zjawy ze świata, co się skończył. Wreszcie grupki się rozeszły. Ludzie w zapadającym mroku szli do autobusów, do siebie. Nieco później drogi opustoszały. Okna były przysłonięte. Ot, wieczór — jak tyle innych. Po północy dały się słyszeć głuche huki armatnie. Ujrzano łuny. Niemcy palili sprzęt, myśląc widocznie, że wypadnie im szybko opuszczać miasto.

Z rana 9 września bitwa szalała wokoło Rzymu od strony Via Ostiense i Cassia. Słychać było gwałtowny ogień karabinów maszynowych i grzmoty granatów haubicowych. Jeszcze gdzieś dalej — regularna kanonada. Wszystko co żyło wyległo na ulicę, pełne ciekawości, ale i niepewności...

Lud pojął należycie prawdziwy sens ostatnich słów zapowiedzi Badoglio: wbrew przymierzu, tymczasowemu a sztucznemu, Italia miała odtąd jednego tylko wroga, tego odwiecznego — Niemca. Zatem i owe dźwięki bitewne nikogo nie dziwiły. Ludzie nawet pożądali walki, która by przepędziła Niemców od stolicy. Dzielna młodzież i siwi ludzie z odznakami byłych kombatantów tamtej wojny wynajdywali w domu broń i biegli w stronę San Paolo na pomoc grenadierom i lansjerom, którzy z chłodną odwagą strzelali na gościńcu od Ostii do Niemców wzrastającym mrowiem nadciągających ze strony Fiumicino, Ostii, Pratica di Mare i usiłujących wedrzeć się do miasta. Grenadierzy usadowieni na Magliana, 8 km od Rzymu na drodze do Ostii, żywo byli dotknięci brakiem rozkazu odbicia jeńców i armat porwanych im przez Niemców w ciągu nocy. Opowiadał o tym pewien oficer. Spadochroniarze niemieccy mieli obóz o 10 km od miasta i o kilometr mniej więcej od grenadierów. Po wysłuchaniu odezwy radiowej Badoglio Niemcy ci podeszli do naszych. „Wy macie szczęście — powiadają — z nami nieszczęśnikami to zupełnie co innego; my nawet broni nie mamy. Dajcież nam swoją, teraz wam ona do niczego nie potrzebna". Grenadierzy kategorycznie odmówili. Zatem Niemcy wrócili nieco później przynosząc papierosy i słodycze; oświadczyli że odchodzą i rozdawać zaczęli swoje przysmaki. Około stu grenadierów udało się do obozu niemieckiego i nie powróciło. Inni podeszli ku Niemcom, aby otrzymać co im ofiaro-

wywano, ale w pewnej chwili natknęli się na skierowaną przeciwko sobie broń. Wynikło z tego wielkie zamieszanie w ciemnościach i niezła strzelanina. Coś ze czterdziestu ludzi padło, a moździerze znikły. Nasi wtedy wycofali się na tę stronę rzeki Magliana i uszykowali się do walki. Bateria granatników ustawiona na Cecchignola otworzyła ogień. Taką relację zebrali dziennikarze.

Na tle raczej słabej strzelaniny armatniej przybierała na intensywności karabinowa i z broni maszynowej. Żołnierz był opanowany i dobrego ducha. Rzekłbyś, od początku wojny nic innego nie robił, jak tylko strzelał do Niemców. Ludzie byli oburzeni na kilka batalionów „M" (Mussoliniego), które, mówili, walczą po stronie Niemców.

Poza taką to wojskową osłonką nie mieliśmy nic. Na przestrzeni pomiędzy skrzyżowaniem dróg Ostia—Laurentina a bazyliką św. Pawła znajdowało się jedynie kilka aut pancernych i siedem tanków M. 15, unieruchomionych. Koło samej bazyliki — dwa pancerne wozy niemieckie z obsługą włoską. Bardziej w tyle kordon wojska powstrzymywał tłum ciekawych. Zaimprowizowano lazaret polowy obok jakiejś fabryki; nadchodziły tam pojazdy z rannymi; cywile pomagali ich wyładowywać.

Ze skrzyżowania Laurentina dostrzegało się Niemców ustawiających broń maszynową na wysokich budowlach wystawy i szybko poruszających się innymi drogami. Dla dania im odporu rozporządzano pięcioma czy sześcioma samochodami opancerzonymi. Teren nierówny, cały w jary i kotliny; pole obstrzału nader ograniczone. Opodal, wzdłuż drogi, ustawieni byli ludzie z P. A. I. (Polizia Africa Italiana) oraz niezbyt pewni siebie karabinierzy. Jeszcze trochę ku tyłowi — lansjerzy Montebello. Ci, przeciwnie, zdawali się być pełni animuszu, a oficerowie ich — spokojni i opanowani. Przy pierwszych zaraz wystrzałach z moździerzy karabinierzy cofnęli się w nieładzie. Pod wieczór strzelanina osłabła. Do miasta dochodziły zaledwie nikłe jej echa.

W połowie nocy jakiś samolot przelatuje nisko nad miastem i zrzuca bomby. Słychać trzy wybuchy, bardzo blisko; bezpośrednio potem ryk syren. Rzymianie zbiegają do schronów, w przekonaniu, że był to aparat niemiecki. Wiadomo zaś, że Niemcy w podobnej materii nie mają wiele skrupułów. W późniejszym czasie, po zwolnieniu, więźniowie polityczni z fortu Bocca oświadczą, że był to aparat wysłany przez Badoglio, który miał ich pogrzebać pod gruzami fortu.

Brzaskowi następnego dnia towarzyszą dalekie grzmoty artylerii ciężkiej i gęsta strzelanina znacznie bliżej, gdzieś od strony *San Paolo*.

Kto się zapędził od rana poza bramę św. Pawła, mógł żywić jeszcze nadzieję, że Rzym utrzyma z dala od siebie nowego, choć odwiecznego wroga. Dokoła bazyliki — atmosfera czterdziestego ósmego roku: uzbrojeni i pełni zapału mieszczanie, robociarze, artyści — przemieszani z wojskowymi. Wśród tych ostatnich, w przejeździe przez Rzym, jakaś setka spadochroniarzy, którzy — z własnej inicjatywy — udali się na nasyp u skrzyżowania dróg Ostiense

i Laurentina i strzelali teraz do Niemców, oszczędnie, lecz celnie. Poza nimi, w domostwach, kobiety krzątały się najspokojniej przy gospodarstwie, wychodząc tylko z rzadka ot, aby popatrzeć.

Dość gęsty ogień od strony zabudowań powystawowych siał spustoszenie w naszych szeregach. Oficerowie byli zatroskani. Opowiadali, że Niemcy zobowiązali się przejść przez most na Magliana i maszerować szosą Aurelia, tymczasem po osiągnięciu skrzyżowania wzięli nagle kierunek na Rzym. Około 9.30 zjawił się podpułkownik karabinierów z rozkazem cofnięcia się, gdyż — jak mówił — „zawarto porozumienie między Niemcami a Włochami". Karabinierzy, młodziki przeważnie, pośpieszyli rzucić broń i zedrzeć ze siebie odznaki. Pewien cywil, oburzony, stara się temu przeszkodzić, ale podpułkownik unosi się: „Kiedy mówię wam, że koniec! Wojna skończona, a to — to tylko incydent, zupełnie zbędna rzeź". Żołnierze P. A. I. również zeszli z placówki, ale w nieco lepszym ordynku. Na linii pozostali tedy jedynie lansjerzy Montebello ze swymi pancernymi wozami i drobne oddziałki grenadierów, którzy od poprzedniego dnia rano nie otrzymywali już fasunku. Obecnemu tam dziennikarzowi oficerowie pokazali najświeższe rozkazy: „Jednostki włoskie nie mają przedsiębrać działań ofensywnych, ale przygotować się do odparcia ewentualnego nacisku niemieckiego na Rzym". Były to zaiste mocno mgliste dyspozycje, do których zainteresowani stosowali się według sumienia raczej i tradycji. Ponieśli dotkliwe straty i bili się dzielnie. Około godziny 10-tej poczęli cofać się grupami, w porządku, i zatrzymali się u skrzyżowania Ostiense i Laurentina w celu zapewnienia mu obrony.

W mieście w chwili odezwania się syren była właśnie pora posiłku. Nieliczne otwarte restauracje — przepełnione. Przy pierwszych hukach armatnich, na pierwsze wybuchy granatów, wszystko wypadło gapić się na ulicę. Lęku nie było. Jakiś odłamek urwał gzyms domu przy Bocca di Leone. Wybuchały pociski na samym Piazza di Spania i obok. Były małego kalibru, ale padały gęsto. Przez Corso Umberto przeciągnęły ciężkie wozy pancerne i sznury motocyklistów M. A. I. w kierunku Piazza del Popolo. Zaś potem, w kierunku odwrotnym, parę wozów ciężarowych pod dowództwem niskiego wzrostem oficera. Ten ostatni zdradzał duże zdenerwowanie i rozpowiadał, że walka toczy się koło Madonna del Riposo i że grenadierzy trzymają się twardo. „No, a pan? Czemuś stamtąd zwiał?" — pyta ktoś. „Byliśmy liczebnie słabsi i nie mogliśmy dać rady Niemcom..."

Przy bramie św. Pawła wszelki opór ustał od pięciu godzin i oddziały regularne rozproszyły się lub wycofały. Walka trwa jednakowoż aż do wieczora między Testaccio a piramidką Caio Cestio. Epicki zaiste bój, rozpaczliwy, bezcelowy. Udział w nim biorą mieszkańcy miasta, prości ludzie, studenci, pojedynczy żołnierze. Niemcy posuwają się. Ich auta pancerne wtaczają się długim rzędem w Via Marmorata i wchodzą do miasta przez Corso Aventino i ulicę Circo Massimo. Nasi ludzie, których nikt nie umie wykorzystać, któ-

rymi nikt nie kieruje, strzelają z broni porzuconej przez zbiegłych żołnierzy lub rozdanej przez niektóre polityczne ugrupowania. Strzelają zza drzew, z ziemi, leżąc pod osłoną porzuconych aut. Niewyćwiczonymi ich ruchami kieruje jedynie instynkt. Oczy błyszczą gorączkowo. Siwiejący człowiek bełkocze między jedną a drugą serią swego automatu: „Chcę bronić mojej Ojczyzny! Ja chcę bronić mojej Ojczyzny!" Padają zabici. Na placu płoną jakieś wozy pancerne i ciężarówki. Pijani żądzą łupu, walki i krwi, żołnierze niemieccy włamują się do domów, grabią, popełniają gwałty.

Wre również bój przez całe popołudnie na placu Cinquecento. Jest tam pewna liczba oficerów i oddzielni żołnierze, trochę osób cywilnych, młodzież. Od stacji, ze skweru naprzeciwko, spoza kup kamienia zalegającego plac w budowie, dają ognia do okien i tarasów hotelu *Continental* i do sąsiednich domów, w których zabarykadowali się Niemcy. Wszystko to odbywa się wśród nieopisanego przemieszania cywilów, zaskoczonych przez strzelaninę i nie wiedzących dokąd uciekać — oraz żołnierzy, którzy bądź wymknęli się z koszar czy z biur i chcą dążyć na pociąg lub do domu, bądź pojedynczo nadchodzą drogami z Ostii i Castelli, a których Niemcy rozbroili i obdarli. Nagle biała flaga zawisła nad hotelem *Continental*. Ludzie zaczynają wołać, że Niemcy się poddają. Ogień zostaje wstrzymany. Jakiś oficer występuje jako parlamentariusz. Po chwili jednak — nowa salwa i oficer, zabity, pada. Bój znowu rozgorzał. Spod hali stacyjnej i drzew skweru dochodzą krzyki kobiece: „Mordercy!" Spokojniejsi nieco są młodzi. Przeważnie wyrostki poniżej lat siedemnastu, uzbrojeni w rewolwery nie wiadomo gdzie zdobyte, lub w karabiny rzucone przez wojsko. Inni, bez broni, pełnią funkcje gońców, albo wypatrują u boku strzelających i wskazują, w co mierzyć. Od czasu do czasu pada młodzieniec: strzały niemieckie są straszliwie celne! Wtedy widać kobiety wychodzące zza drzew; zbierają rannych i wynoszą na Plac Essedry, gdzie przy wózkach sanitarnych zaopiekują się nimi. Jeden z moich przyjaciół widział umierającego młodego chłopca, dziecko nieomal, trafionego w chwili gdy — na klęczkach — wskazywał jakieś okno. Nie krzyknął nawet, tylko osunął się na bok, nogi dziwnie wyciągnął i nie drgnął więcej. Trzech innych wyszło na środek placu: jeden po prostu spowity w taśmy C. K. M-u, drugi, większy, trzymał K. M. na ramieniu trzeciego, najmniejszego, który się wił nerwowo przy każdej kolejnej salwie. Znajdowali się tam także żołnierze i podoficerowie odznaczeni w Afryce lub w Albanii. Ci wykazywali zimną krew i zdecydowanie. Trochę ludzi starszych. Jeden taki, obok filara, strzelał stojąc, rzekłbyś — myśliwy na polowaniu. Byli też tacy, co nie strzelali, nie poruszyli się nawet, zachowywali się, jakby przyszli na widowisko. Pewien żołnierz leżąc strzelał z karabinu maszynowego bez podstawki. Podjeżdża samochód pancerny z zabitym celowniczym. Szofer zapytuje, czy chce kto nieboszczyka zastąpić. Żołnierz od karabinu maszynowego wsiada natychmiast i zaraz z wozu sypią się salwy w kierunku hotelu. Ale niebawem i ten żołnierz zostaje zabity.

Co pewien czas ktoś przynosił wiadomość, że zawarty został układ z Niemcami, że należy broń złożyć i iść do domu. Odnoszono się do takich jako do

członków „piątej kolumny" i replikowano: „Toś nie słyszał co Badoglio powiedział, że jesteśmy w stanie wojny z Niemcami?"

Nieco później nadjechał z ulicy Cavour wóz pancerny pełen żołnierzy strzelających w różne strony. Zatrzymano go i wskazano, w jakim kierunku strzelać należy. Ich broń automatyczna była zbakierowana. Zapytywali, czyby ją mógł ktoś naprawić. Występuje młody człowiek i naprawia przyrząd. Spod gumowego płaszcza wyziera mundur artylerzysty. Wskoczył do wozu, objeżdża w kółko hotel i strzela nieprzerwanie do środka.

Dziwaczna ta bitwa trwała do samego wieczora. Z nadejściem nocy jeszcze widziano, jak pewien kierowca autobusowy rzucał bomby w okna hotelu. Ale niedaleko od tego miejsca ulice były zupełnie spokojne. Mieszkańcy zdawali się być zajęci normalną pracą; co najwyżej wyglądali zrzadka oknem lub stawali w progu, by widzieć, co się dzieje. Wychodzono też w poszukiwaniu pożywienia do nielicznych czynnych zakładów gastronomicznych. Spotykam „pod Złotym Gronem" malarza Guttuso. Opowiada mi jak bił się z wieloma innymi, o dwunastej, koło piramidy Caio Sestio. „Niemcy następowali małymi grupkami wzdłuż ścian, zgięci we dwoje — jak na filmie stalingradzkim".

W centrum miasta ludzie wyszli na przechadzkę przed udaniem się na spoczynek. Mijają nas dziewczęta ładne, samotne, nieprzystępne — włos rozwiany, zaczepne młode piersi. O czym one teraz myślą? Może wypatrują już bezwiednie zwycięzcy... ktokolwiek nim będzie?

Na Via XX-Settembre, gdzie się zapóźniły gromadki wylękłych mieszczuchów, w stalowym półmroku zapowiadającym burzę przechadzają się dwaj kirasjerzy — ci sami, co każdego dnia o tej samej godzinie odprawiają zmianę warty przy Pałacu Królewskim, odtąd opustoszałym — przechadzają się krokiem wolnym a miarowym, spotykają się i rozchodzą w rytmie idealnie zgodnym — anachroniczne szczątki zniszczonego świata...

Bardzo być może, że — wieczorem onego piątku — wielu poczciwców ułożyło się do snu licząc jeszcze na sławetne porozumienie, i z nadzieją, iż nazajutrz ujrzą Rzym wolny już od Niemców... Tymczasem w sobotę 11-go września od rana ci ostatni paradowali na ulicach jako zdobywcy, zajmowali zbrojnie gmachy publiczne, ministerstwa, ustawiali karabiny maszynowe na skrzyżowaniach głównych arterii i wozami pancernymi rozbijali się po mieście.

Nigdzie policjanta, autobusu, tramwaju. Sklepy pozamykane. Tylko piekarniom pozwolono przygotować chleb. Butny krok spadochroniarzy rozlega się na chodnikach: rozbrajają naszych oficerów i żołnierzy, wygarniają przechodniom zawartość kieszeni, zdzierają z rąk zegarki, odbierają jadącym rowery, kradną auta i ciężarówki, strzelają z okien, aby dobrze zadokumentować swoją przewagę. Zdarza się, że zatrzymują przechodniów, lustrują im portfel, wyciągają tysiąclirówki i — ze słowami: „Kiepski papier!" — drą mu je przed nosem.

Pluton niemiecki zjawia się w koszarach straży ogniowej w celu zabrania

maszyn i rozbrojenia załogi. Jeden ze strażaków wystrzałem kładzie Niemca. Przy koszarach karabinierów dwaj Niemcy brutalnie zaczepiają dwóch włoskich oficerów. Ukryty za drzewem żołnierz strzela do nich. Niemcy ratują się ucieczką. Motocyklista niemiecki jedzie ulicą Vittorio Veneto i strzela na oślep z broni automatycznej. Odpowiadają mu ogniem z okien hotelu *Excelsior*. Kula rozsadza oponę. Niemiec pada, powstaje, rzuca się do ucieczki pozostawiając broń i motocykl. Po pukaninie z okna jakiegoś domu dopadają doń Niemcy, wyważają drzwi, mężczyzn uprowadzają, a dom doszczętnie demolują.

W wiadomościach radiowych o godzinie 13-tej speaker jakiś zapowiada nietutejszym akcentem, że zawarty został układ między dowództwami włoskim i niemieckim. Zaprasza się Włochów do wstępowania w szeregi niemieckie. Otrzymają tam broń, ekwipunek, gażę żołnierzy niemieckich. Zwalnia się oficerów włoskich z przysięgi na wierność królowi-wiarołomcy.

O zawarciu układu oznajmia również odezwa generała Calvi di Bergolo, komendanta miasta otwartego. Nie wiadomo czemu ludność uważa ją za dokument sfałszowany; jednakowoż komunikat dla prasy potwierdza jej autentyczność. Odezwa ta zapewnia, że Niemcy nie wkroczą do miasta otwartego. Poprzestaną jedynie na zajęciu ambasady niemieckiej, jednej stacji nadawczej radia oraz niemieckiej centrali telefonicznej. W rzeczywistości obsadzają wszystkie budynki i radiostacje, patrolują ulice, instalują się w wielu gmachach, uwożą dokumenty i archiwa Ministerstwa Spraw Zagranicznych. W różnych dzielnicach ukazują się spadochroniarze (żółto-zielone kurtki), mordujący, grabiący, niszczący. „Milsi" spośród nich kontentują się odbieraniem przechodniom zegarka, pieniędzy, teczki, czasami paska od spodni. Widziano pewnego zażywnego sklepikarza, jak dreptał ulicą dość skonfundowany, przytrzymując oburącz dolną część garderoby.

W niedzielę 12-go rano, w audycji o godzinie 8-ej pospolity głos jakiegoś nieokrzesanego Rzymianina — być może któregoś z woźnych EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) — odczytuje, utykając na trudniejszych słowach, obwieszczenie feldmarszałka Kesselringa o wprowadzeniu stanu wojennego dla całego obszaru podległego jego rozkazom. Oznacza to po prostu zastosowanie niemieckiego prawa na czas wojny.

Taki jest koniec „awantury rzymskiej", ostatni cios zadany szaleńczej nadziei, która porwała obywateli do walki jak za czasów *Risorgimento*. Koniec wszelkim niejasnościom i zagadkom. Dzielna dywizja *Piave* staje się *de facto* jeńcem niemieckim i w niedługim czasie będzie rozwiązana.

Jest poranek mglisty i smutny. Biją dzwony, rzekłbyś — na trwogę. Z przerwami słychać jeszcze wystrzały armatnie, wybuch granatu, to znowu daleką salwę. W ciągu całego dnia radio nadaje muzykę taneczną, marne wojskowe marsze, śmieszne piosenki. Pod wieczór stacje niemieckie rozgłaszają wiadomość o uwolnieniu Mussoliniego przez niemieckich spadochroniarzy.

Temps Présent, 1946

Przełożyła *Aniela Pruszyńska*

WIDZĘ I OPISUJĘ

I

Gdyby mi kazano wymienić w „Panu Tadeuszu" obraz który mnie poruszył najbardziej, przytoczyłbym trzy wiersze, z pewnością nie najpiękniejsze. Wiersze opisują świt. Ten opisany świt nie dawał mi spać, budząc częściej niż świty rzeczywiste, pisane tylko różanymi palcami zorzy.

...już płomień wytrysnął,
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął,
I w białej chmurce jako złoty grot zawisnął.

Słów tych nie słyszę, słowa te widzę, każde w innym natężeniu blasku, przemienione na złoto, błękit i biel, tak jak wtedy, kiedy raz na zawsze zabłysły w mojej dziecięcej wyobraźni. Rzucone na te same świtające niebiosa lśnią najzłociściej na swym wspólnym końcu, na najcieńszym ostrzu rymu, rymu, co jest jak ów grot, po trzykroć dostrzeżony w błyskawicznym locie.

Ileż razy w dzieciństwie, w czasie wakacyj, pragnienie ujrzenia tego złotego grotu na niebie zrywało mnie przed świtem ze snu! Od czasu przeczytania Pana Tadeusza — nienasycony miłośnik wschodów, biegłem o brzasku na rodzinne wzgórza nie sprawdzać — bo nie wątpiłem o p i ę k n i e i prawdzie opisu — ale ujrzeć te słowa na niebie, ale tego samego oczami doświadczyć! Wracałem rozczarowany: nigdy mi się nie udało dostrzec tego wszystkiego, co Mickiewicz kazał widzieć, choć nieraz zastałem na czystym niebie i ową anielską chmurkę zanurzającą skrzydła w błękicie.

Czyżby więc ten wschód — myślałem — nie był jeszcze tak czysty i tak doskonały? I znów czekałem na piękniejszą pogodę, znów wstawałem przed świtem, z nigdy nie ugaszonym pragnieniem, aby nareszcie zrównać w swoim odczuciu poezję z rzeczywistością. Lecz poezja wydawała mi się zawsze piękniejsza. Nie przyszło mi do głowy ani to, że nie trzeba domagać się dokładnego odwzorowania rzeczywistości w poezji, ani że nie uda się nigdy wpisać dokładnie poezji w jej model rzeczywisty, ani... Nie pomyślałem ani przez

chwilę, że obraz poetycki może być uboższy od natury, lub że może być fałszywy, nietrafny. O, nie chodziło mi o jakąś przyrodniczo-ścisłą kontrolę poety, porywała mnie fala barwnych i rytmicznych słów — i pragnąłem w przeżyciu świtu doznać tego samego, co wzruszało mnie w Mickiewiczowskim opisie. Nie rozumiałem jeszcze tego, co leży u podstawy każdej estetyki: że co innego krajobraz, a co innego jego opis. Jednym słowem nie uznawałem t. zw. autonomii dzieła sztuki. Nie dopuściłem wtedy myśli, że te słowa, które mnie porywały, najżywsze z opisu wschodu słońca w XI księdze, najcelniej trafiające wyobraźnię, same z siebie rozsuwające się w wizję — że te słowa tworzą obraz nie oparty na obserwacji, a nawet z nią sprzeczny: nikt nigdy nie widział promienia w y g i ę t e g o po okrągłych niebiosach.

A przecież opis wschodu słońca w XI ks. Pana Tadeusza, wielekroć wskazywany jako wzór i przykład poetyckiego obrazowania, nazwał St. Witkiewicz „prawdziwym do ostatnich krańców realizmu... arcydziełem obserwacji i przedstawienia zjawiska świetlnego za pomocą słowa". Witkiewicza wprawia w zachwyt zachowanie przejściowych tonów barw i światła, od najbledszych do najjaskrawszych. I w istocie, jeśli się czyta ten opis nie zważając na rozwiniętą w nim akcję budzenia się upersonifikowanego nieba, (która przecież narzuca się natrętnie wyobraźni czytelnika), można wyliczyć sporo nazwań barw i świateł. Witkiewicz przesadza twierdząc, że obraz Mickiewicza zawiera „wszystkie" przejściowe tony. Przesadza nie tylko dlatego, że „wszystkich" przejściowych tonów świateł i kolorów poeta nazwać nie może (tylko malarz mógłby je wymalować) — ale wręcz mija się z faktem. Od cieni czoła niebieskiego przechodzi poeta od razu do rumienienia się nieba, a więc do różowości, a potem od razu do ostrego blasku złota. Mickiewicz malował obraz najwyraźniej w intencji olśnienia widza przepychem jaskrawości, toteż nagromadził bez szczególniejszego doboru nazwy barw tęczowych, rozpalonych w słońcu przyrównanym do jarzących się drogich kamieni.

Siedmią barw błyszczy razem: szafirowe razem,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem,
Aż rozślniło się jako kryształ przezroczyste,
Potem jak brylant światłe, na koniec ogniste,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające:
Tak po niezmiernym niebie szło samotne słońce.

Witkiewicz widzi w tym opisie prawdę opartą na obserwacji, kraniec i szczyt realizmu. Trzeba odważnego oka, żeby za cenę chwilowego oślepienia patrzeć wprost we wszeszłe słońce. Pomijam sprawę, czy ten opis jest owocem takiej obserwacji — olśniony wzrok powtarza na tle pejzażu, dokądkolwiek spojrzy, plamę słoneczną odbitą na siatkówce, kółko nabierające koloru kontrastowego do koloru tła. Wzrok nie może więc wtedy stwierdzić światłości i ognistości, o której potem mowa w opisie. Pomijam to — ale z punktu widzenia artystycznego, t. zn. ze względu na taką organizację ma-

teriału, ażeby czytelnik miał najpełniejsze wrażenie i najżywiej poruszoną wyobraźnię, wydaje się, iż nagromadzenie określeń barwnych i świetlnych pod koniec omawianego opisu jest tak wielkie, że stało się niewyobrażalne. Bierze się je na wiarę, a raczej ulega się nawale słów, z których każde dorzuca nową barwę lub światło.

Malarz może między tymi wymienionymi barwami i jasnościami rozpiąć odcienie i kolory. Ale nie poeta; największa nawet obfitość nazwanych barw odcieni i jasności nie może wywołać w wyobraźni czytelnika harmonii kolorystycznej. Przeciwnie: często im większa obfitość nazwań — tym mniejsza ich wyobrażalność. Obfitość hamuje wyobraźnię, wyobraźnia obciążona zbyt wielu określeniami przedmiotu przestaje być ruchliwa. Bo w opisie literackim nie chodzi ani o dokładność, ani o bogactwo szczegółów. Chodzi o to, żeby był taki, by wyobraźnię pobudzał do tworzenia wyobrażeń, a nie zacieśniał do określonych — a więc ograniczonych — cech przedmiotu. W poezji nie chodzi o malowany słowami obraz — bo nigdy przedmiot nie może być słowami dość, to jest w pełni takiej, jak na płótnie namalowany. Czyli: przedmiot nie może być opisany tak, żeby był widzialny bez pracy fantazji. Nie chodzi też czytelnikowi o obraz słowny tak ułożony, jakby był opisem malowidła. Chodzi o pobudzenie wyobraźni. A w tym opisie — powtarzam — najżywszym, najbardziej pobudzającym do snucia wizji obrazem jest:

...już promień wytrysnął,
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął,
I w białej chmurce jako złoty grot zawisnął.

jakkolwiek — powtarzam — obraz ten nie jest oparty na obserwacji. Jest czystą wizją.

Obraz świtu poprzedza opis nieba z mierzchnącymi gwiazdami:

...Pogoda była prześliczna, czas ranny,
Niebo czyste wokoło ziemi obciągnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna
Przez fale; z boku chmurka biała, sama jedna,
Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza,
Podobne do niknących piór Anioła stróża,
Który nocną modlitwą ludzi przytrzymany
Spóźnił się, śpieszy wracać między spólniebiany.

Podstawowym widzeniem rozwiniętym we fragmencie zaczynającym się od tych słów jest porównanie nieba do wiszącego morza (podobne widzenie nawiedziło już wcześniej poetę w opisie zbitej masy liściastych gałęzi oglądanych

z dołu w lesie, ks. IV). Dziesięć wierszy pełnych łagody i harmonii poświęconych przedświtowemu niebu zamyka dwuwiersz, który nagle wprowadza obraz tak daleki i sprzeczny z widzeniem rozwiniętym w tym fragmencie:

Już ostatnie perły gwiazd zamierzchły i na dnie
Niebios zgasły, i niebo środkiem czoła bladnie,

Niebo-morze, na którego dnie gasną perły-gwiazdy, staje się nagle — w jakimś barokowym wykręcie — czołem leżącej postaci. Jaskrawa przerzutnia widzenia działa jak zgrzyt — gasi wywołane poprzednimi wierszami wrażenie ogromu, oddalenia. Widzeniu świtania i wschodu słońca przeszkadza machina personifikacyjna. Poeta mianował niebo budzącą się ze snu osobą. Osoba ta ma czoło, które środkiem bladnie, prawą skronią spoczywa na wezgłowiu cienia, gdy lewa stopniowo okrywa się rumieńcem.

Nigdy nie umiałem sobie wyobrazić gry zorzy porannej i wschodu słońca jako tej w górze, w tle nieba śpiącej i budzącej się osoby, czy tylko głowy na poduszce cieni.

A dalej okrąg jakby powieka szeroka
Rozsuwa się, i w środku widać białek oka,

Nigdy nie umiałem określić, w jakim punkcie tej twarzy-nieba umiejscowić „okrąg", skoro skroń się rumieni. „Okrąg" porównany do szerokiej powieki rozsuwa się — najpierw widać białko, później tęczę, źrenicę (tęczówkę? i źrenicę?).

Nie, ten obraz otwierania się oka śpiącej osoby — jako obraz wschodzenia słońca — nie tylko nie pobudza fantazji, ale ją tłumi. Czyni opis sztucznym, i w stosunku do uroczystego początku jakby niepoważnie-zabawkowym. Najsłabszym chyba obrazem w tym opisie jest zdanie: „A oko słońca weszło". Brzmi pełnią rytmu — lecz chybia jako obraz i mówi jeszcze mniej niż porównanie, które nie spodobało się Witkiewiczowi: „jak księżyc wielkie", bo ta *pars pro toto*, to „oko słońca" wprowadza w błąd wyobraźnię[1].

II

„Niech wszystko będzie w poruszeniu" — radzili pseudoklasyczni teoretycy opisu poetyckiego. Lessing, który swoją teorię popierał przykładami z Homera, radził, by autor wprowadzał przedmiot w opowiadanie za pośrednictwem czynności ludzkiej związanej z tym przedmiotem. Mickiewicz stosuje w opisach pseudoklasyczne sposoby, lecz typowe opisy w Panu Tadeuszu są w takim „poruszeniu", jakiego nie znajdzie się w najbardziej ruchomym krajobrazie Delille'a.

[1] Stanisław Witkiewicz odczuwał usterki artystyczne opisu wschodu słońca w XI księdze, lecz tłumaczył je opacznie mniejszą melodyjnością. Pisał: „Dążąc do jak najprawdziwszego przedstawienia zjawiska, wziętego wprost z natury, Mickiewicz nie czuł nawet, że ornamentyka słowna na tym traci." Nie ornamentyka słowna niedomaga w tym opisie, lecz właśnie jej nadmiar szkodzi wyobraźni.

Typowe opisy w „Panu Tadeuszu" to obszerne personifikacje krajobrazów i przedmiotów, a zawdzięczają one szczególną ruchliwość nie akcji postaci powieściowych, lecz temu, że poeta wprawia w akcję same te personifikacje. W opisie sadu w II księdze:

kapusta, sędziwe schylając łysiny,
Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny;
Tam, plącząc strąki w marchwi zielonej warkoczu,
Wysmukły bób obraca na nią tysiąc oczu;
Owdzie podnosi złotą kitę kukuruza;

I tak dalej — każda z uczłowieczonych jarzyn porusza się i działa jakby w jakimś zespole społecznym, na jakimś zebraniu towarzyskim. Fikcyjna akcja, chciałoby się rzec podwójnie fikcyjna, wiąże te uosobione jarzyny w pewną jedność nie tylko przestrzenną, ale i czasową. To zmyślone działanie personifikacyj chce za takie uchodzić w oczach czytelnika, chce, aby je brano „na niby", (inaczej niż fikcję akcji powieściowej, w której czytelnik ma brać bohaterów i ich perypetie na serio, wczuwając się w ich losy jakby to były przygody żywych ludzi), chce czytelnika bawić tak, jak bawi w bajce roślina czy zwierzę działające i mówiące jak człowiek.

Zabawkowo-bajkowy charakter opisów w „Panu Tadeuszu" rzuca się wielekroć w oczy. W opisach grzybów, gaju, karczmy, matecznika, młyna i stawów połączonych strugą — doprowadził Mickiewicz igraszkę personifikacyjną do szczytu, a niekiedy — jak w opisie stawów — do karykaturalnej przesady, godnej przesadnej „romansowej" wyobraźni Hrabiego. Bajkowa akcja ma zazwyczaj wyraźny ośrodek tematyczny. Najczęściej świat przyrody, który poeta upodabnia do ludzkiego, oddaje się weselnemu tańcowi, zalotom i miłości. Sielanka panuje nie tylko w świecie ludzi, ale i drzew, wód, nieba i ziemi — obejmujących się w nocy, „jako małżonkowie szczęśliwi".

Personifikacja służy więc celom humoru i zabawy, a nie pomaga wyobrażeniu sobie przez czytelnika opisywanych przedmiotów. Uosobionych jarzyn w opisie sadu nie widzimy, przesłaniają je gesty, które poeta przypisuje im jako postaciom ludzkim; podobnie widzenie gaju tłumi obraz pary małżeńskiej, wokoło której pląsają wziąwszy się za ręce drzewa i krzewy. Personifikacja, prymitywny środek poetyckiego przedstawiania, czyni z tych i innych opisów schematy dalekie od bezpośredniego widzenia natury, krajobrazy typizuje i pozbawia ich osobliwej indywidualności, ich *couleur locale*. Maniera personifikacyjna odwodzi — jak każda maniera — od pomysłowości, prowadzi do schematyzmu.

Do schematyzmu, do sumaryczności — bo pomimo pozorów zróżnicowania pomysłów, personifikacja w opisach takich jak np. opis grzybów czy stawów opiera się właściwie na jednym tylko pomyśle. Jeśli „na zielonym obrusie łąk" grzyby będą porównywane do naczyń stołowych — to z góry można zgadnąć, do czego podobnymi staną się w opisie surojadki czy purchawka.

Pomysł streszcza się w tym zdaniu:

Na zielonym obrusie łąk, jako szeregi
Naczyń stołowych sterczą:...

grzyby. Różnorodność tych grzybów, charakterystyczny kształt i kolor każdego uwydatnia poeta przez porównanie z przypominającym go naczyniem zastawy stołowej. Zestawienie: łąka = stół nakryty obrusem, grzyby = naczynia stołowe na tym obrusie — ogranicza wyobraźnię do dziecięco-zabawowego zestawienia podobieństw. Ale w tym opisie porównanie nie przesłania sobą rzeczy opisywanej, jak się to dzieje w opisach gaju czy sadu, w których autor posługuje się personifikacją. (Warto zauważyć, że opis „pospólstwa grzybów" poprzedził poeta opowiadaniem o grzybach, na które dybali zbieracze soplicowscy, i przez tę zmianę postawy opisującego — ustęp o grzybach w „Panu Tadeuszu" należy do relacyj najżywszych).

W opisie dwu stawów motorem poruszającym akcję upersonifikowanych składników pejzażu jest zakazany romans tych *quasi*-osób. Lecz tu w sprawowaniu się uosobionych elementów pejzażu tak łatwo dostrzega się rozwinięty schemat, że traci się w pewnej chwili z oczu sam pejzaż. Ratują i przywracają widzenie księżycowej nocy najpiękniejsze chyba wiersze poświęcone w „Panu Tadeuszu" pejzażowi, wiersze o świetle księżycowym połyskującym garściami złota na fali strugu, o Świteziance, o wężu giwojtosie, wiersze, które się tak podobały Słowackiemu.

III

Leopold Staff mówiąc o „Panu Tadeuszu" wspominał pierwsze wrażenie lektury w dzieciństwie. Poemat Mickiewicza czarował go nie jako epopeja, nie jako obraz rozległej sprawy ludzkiej. Staff był wtedy za młody na ogarnięcie ze zrozumieniem całości dzieła. Robiąc już wtedy pierwsze próby poetyckie, patrzył na „Pana Tadeusza" jako na jeden ogromny wiersz. Zdumiewało go, że jeden wiersz, a składa się z tylu mniejszych wierszy...

W tym dziecinnym spostrzeżeniu zawarł to, co nazwałbym mozaikowością w osnowie treści poematu. Mam na myśli nie tylko to, że z „Pana Tadeusza" da się wykroić wiele całostek bez szkody dla głównego nurtu opowieści, nie chodzi o to, że „Pan Tadeusz" odznacza się bogactwem epizodów. A wiemy, jak poeta zabiegał o ich różnorodność i zabawność, chcąc za ich pośrednictwem nadać epopei szczególny obyczajowy koloryt gawędy szlacheckiej. Zachęcał przyjaciół, by mu takie „historyje" podawali, a on je wcieli do „Szlachcica". Oczywiście gromadząc epizody miał też Mickiewicz przed oczyma wzór w poematach homeryckich. Do klasycznego kanonu epopei należała obecność w treści epizodów, podobnie jak szeroko rozbudowanych porównań, czy nawrotów tych samych słów opisujących powtarzające się zjawisko.

Uderza wszakże szczególny stosunek autora do opisywanych przedmiotów

i scen. Poeta pieści się zewnętrznością rzeczy, błyskotliwą powierzchnią, i zabawną stroną zdarzeń i przedmiotów. Jest to nastawienie wyszukanie estetyczne, poszukiwanie obrazkowych układów. Obrazy, obrazki — poeta układa je z taką widoczną świadomością i chęcią wywołania efektu, że musiałyby się wydać nadto pięknostkowymi, gdyby je brać dosłownie, jako fragmenty poematu bohaterskiego. Lecz epopeja Mickiewicza jest szczególną epopeją, właśnie o pół tonu niższą. Na szczęście! Bo inaczej straciłaby zapewne swój wdzięk baśni pełnej zabawy i uciechy.

Gdy Homer opisuje wykuwanie tarczy Achillesa, czy berło — znać, że drobiazgowość szczegółów podanych w opowiadaniu pełni funkcję fabularną rzeczowo-informacyjną. Chodzi mu o uwydatnienie roli lub wartości opisywanego przedmiotu. Szczegółowość więc, a nawet wyliczanie służy interesowi fabuły, jest czynnikiem zainteresowania nie tyle samym przedmiotem, lecz tym, do czego ten przedmiot służy i jak ważną ma sprawować rolę. Nawet słynne „drzemki" Homera są odmianą narracji i gadulstwa. Mickiewicz nie drzemie, lecz otwiera szeroko oczy i uszy, gdy zboczy w epizody.

Rozlubowanie się w szczególe widoczne bywa nie tylko w inkrustacji fabuły kolorowymi lub ruchliwymi obrazkami i gawędami. W toku opowiadania wtrąca poeta porównania, które nie zawsze służą trafniejszemu uprzytomnieniu zjawiska, niekiedy mają tylko ukazać jego ozdobność, jego piękno, już nie tylko dla piękna, lecz i dla ornamentu. A niekiedy ornament wybija się w porównaniu tak ozdobnie, że niemal ponad miarę i potrzebę samego piękna.

Tu dzioby bursztynowe, tam czubki z korali
Wznoszą się z gęstwi pierza jak ryby spod fali.
Wysuwają się szyje i w ruchach łagodnych
Chwieją się ciągle nakształt tulipanów wodnych;
Tysiące oczu jak gwiazd błyskają ku Zosi.

lub:

Aż z kłębów dymu niby biała gołębica
Mignęła świecąca się kuchmistrza szlafmyca

Gwiazdy i biała gołębica — są w tych pięknych obrazkach nadmiarem ozdoby.

IV

Spośród prac poświęconych epopei mickiewiczowskiej wyróżniają się rzeczowością „Prolegomena do Pana Tadeusza" Stanisława Windakiewicza. Jest to, obok rozprawki St. Witkiewicza, jedyne chyba studium nad tym arcydziełem, które gromadzi bezsporne fakty i posługuje się sprawdzalnymi kryteriami. A ileż gładkich i rozlewnych pochwał, a także — choć trochę mniej — namiętnych a zaślepionych zarzutów wygłoszono w ciągu stulecia na temat „Pana Tadeusza".

Z wywodów Windakiewicza widać jasno, ile tradycji literackiej patronowało epopei Mickiewicza. Związki pokrewieństwa „Pana Tadeusza" z arcydziełami dawniejszej epoki są liczne, świadczą one o tym, że „Ostatni zajazd na Litwie" to owoc nie tylko natchnionej pamięci, ale i ogromnej erudycji literackiej. W historii literatury nazywa się „Pana Tadeusza" ostatnią epopeją, cudownie powstałą tak późno, w okresie kiedy zmysł tworzenia artystycznych epopei narodowych już zanikł, a jako główny gatunek epicki wysunęła się na czoło powieść. Do pisania swojego „Szlachcica" przygotowywał się poeta przez całe swoje twórcze życie. Studia teoretyczno-estetyczne i ogromne oczytanie sprawiły, że na „Pana Tadeusza" można patrzeć jako na ostateczny zlew najlepszych tradycyj w zakresie formy epickiej. Wszyscy krytycy zgodnie wskazują, że wśród tych tradycyj najsilniej oddziałała na dzieło Mickiewicza tradycja najświeższa, że zwłaszcza jeśli idzie o kompozycję, wzorem dla Mickiewicza był Walter Scott.

Wzór to nie najwyższej miary, toteż pewne strony tego schematu, formującego materiał w sztucznych i jaskrawych kontrastach, robią z „Pana Tadeusza" powieść kompozycyjnie bardziej staroświecką niż „Iliada". Efekty, które oczarowały współczesnych, wydają się nam naiwnie jaskrawe, zbyt widoczne i grube. Walterscottyzm jest w tym stopie kultury literackiej odziedziczonej i przetworzonej w „Panu Tadeuszu" najmniej szlachetnym składnikiem. Trybut, który złożył Mickiewicz modzie literackiej swojego czasu, najmniej się artystycznie opłacił. Zwłaszcza wspólny Byronowi i Walter Scottowi sposób ujawnienia tajemniczej głównej sprawy pod koniec dzieła — popsuł harmonię poematu nadmiernie wybujałą spowiedzią Jacka i stanowi kompozycyjny zator. Rozrywa ona i hamuje tok epopei namiętnym, lirycznym tonem, nie harmonizującym z całością. To ona zapewne jest tym wyższym o pół tonu wydźwiękiem, do którego poeta radby był — po ukończeniu — podnieść całą opowieść. Ale wtedy zniknęłoby zapewne to, co jest największym wdziękiem poematu: humor, wszechwybaczające i pobłażliwe spojrzenie na ludzi. Mickiewicz widzi swoich bohaterów nawet w chwili ich najwyższego wzniesienia się, umie ich widzieć — w całej ich niedoskonałości.

Robaka uczynił Mickiewicz nadzwyczajnym, nadludzkim, a przeto mało prawdziwym. Na dzisiejszym czytelniku spowiedź Jacka umierającego w glorii świętości robi wrażenie baśniowej, nadzwyczajnej historii i — *sit venia verbo* — sceny tak prawie sentymentalnej, jak dramat zamkniętej w wieży Aldony, do której wzdycha Konrad. Może się mylę, choć starałem się sprawdzić swoje wrażenie u ludzi, których odczuciu estetycznemu ufam: ton, który rozbrzmiewa w spowiedzi Jacka, nie harmonizuje z tonem całości dzieła. Nie ma umotywowania — i na tle całości spowiedź Jacka raziłaby, gdyby ją wziąć surowo, tak jak jest, w oderwaniu od tonu humorystyczno-bajkowego całości. W równym, epickim toku opowieści stanowi ona wybujałą, byronowską niespodziankę.

Podkreślano niejednokrotnie fakt rozrostu „Pana Tadeusza", poczętego jako sielanka, do wymiarów epopei narodowej, niektórzy krytycy prawią z przesadą

o przemienieniu się postaci powieści w reprezentujące typy narodu. Ale dwie końcowe księgi nie różnią się zasadniczo tonem łagodnej, niemal baśniowej szczęśliwości (wieprzowatości) od ksiąg początkowych. Panuje w nich atmosfera pełnego humoru i — jak dla dzieci — krzepiącego i naiwnego optymizmu. W tej rozkosznej bajce, jaką jest „Pan Tadeusz" — nieprawdopodobnie tragiczny bohater-pokutnik byłby trudny do umiejscowienia, gdyby postać Robaka traktować na serio, bez poczucia humoru, inaczej niż np. równie umowną, równie nadzwyczajną postać dziwaka, jakim jest Hrabia.

Jeśli spojrzenie dzisiejszego czytelnika na wszystkie inne postacie poematu godzi się z kierunkiem wzroku poety, to w stosunku do ks. Robaka trudno wziąć do serca równie obiektywnie i z dobrą wolą nadzwyczajną awanturę jego podwójnego żywota. Przyjmujemy tę ponurą i pouczającą historię nawróconego grzesznika jako nieprawdopodobną awanturę — i tak, wbrew woli autora, przenosimy ją w wymiar humoru, koronującego dzieło. Chyba tak tylko można ocalić jedność tonu w poemacie. W przeciwnym razie — drażnić będzie albo epicka „wieprzowatość" życia, albo sztuczny byroniczny tragizm zbrodniarza i nadzwyczajnego pokutnika[2].

Walterscottyzm „Pana Tadeusza" był wielokrotnie omawiany i badany w szczegółach przez historyków; wskazywano na to, że nie jest on wyłącznym czynnikiem kształtującym dzieło. Mickiewicz posiłkował się bowiem w kompozycji poematu i innymi wzorami, opierał się na homeryckich sposobach układu treści, korzystał ze wzorów powieści niemcewiczowskiej itd. Jednakże walterscottowski schemat kompozycyjny jest dostatecznie wyraźny i bijący w oczy. Zwłaszcza w prowadzeniu trzech równoległych wątków akcji i w grupowaniu postaci schemat powieści walterscottowskiej jest tak wyrazisty, że czyni z poematu lekturę, która czaruje naiwnością i widocznym uproszczeniem skomplikowanego świata ludzkich osobowości — jak np. lektura sienkiewiczowskiej Trylogii. Krwawa historia rodzinnych zatargów Sopliców i Horeszków, nadzwyczajny, awanturniczy żywot Jacka — przydają „Panu Tadeuszowi" rysów *romans d'aventure* — powieści tak czytanych przez młodzież, żądną przygód i dreszczów nadzwyczajnych.

Lecz „Pan Tadeusz" nie jest ulubioną lekturą młodzieży. Chłopcy w wieku szkolnym nie zapalają się nad nim tak, jak nad „Ogniem i mieczem". Nie słyszałem, żeby w czasie dwóch wojen, w których dane nam było walczyć o wolność, konspiratorzy, legioniści i partyzanci przyjmowali pseudonimy od imion bohaterów mickiewiczowskiej epopei. A tylu w szeregach strzelców i partyzantów było „Kmiciców", „Jurandów", „Wołodyjowskich".

Dlaczego? Bo ową *Räubergeschichte*, ową awanturniczą historię Sopliców

[2] Postacią bezwzględnie dodatnią w „Panu Tadeuszu" jest Jankiel. Ktoś mówił, że Mickiewicz nie wyidealizował go absolutnie, bo kazał mu stchórzyć w chwili, gdy Klucznik zmierzył w niego Scyzorykiem. Nie sądzę, żeby bezbronnego karczmarza wolno posądzić o tchórzostwo tam, gdzie Robak nie chciał się zjawić. Jankiel okazał niezwykłą odwagę przemawiając na Radzie w obronie Sędziego. Ale też trzeba uznać, że postać Jankiela jest równie jak Robaka konwencjonalnie nieprawdopodobna, baśniowa.

i Horeszków przesłonił poeta obrazami upoetycznionego dnia powszedniego. Stworzył sielankę szlacheckiego żywota poczciwego. To, co tak drażniło Wyspiańskiego, który z przekąsem porównywał Sędziego do goethowskiego *Apothekara* — nie działa na fantazję młodzieży. Tylko wiek dojrzały potrafi znaleźć w zwyczajności urok większy, niż krótkotrwałe olśnienia fantastyki i błyskotki czystego wymysłu.

Rozmiłowanie się w powszednim życiu przywiodło poetę do podniesienia do godności przedmiotu poezji rzeczy i spraw najzwyczajniejszych, dawniej z poezji usuwanych. Przykład takiego upoetycznienia zwyczajności dał, jak wiadomo, Goethe w „Hermanie i Dorocie". Ale obrazki sielanki Goethego mają rys niemalże rzeczowej sprawozdawczości, mieszczą się skromnie w ramach narracji, nie tworzą epizodycznych całostek. Mickiewicza miłość dnia powszedniego — okrążyła tęczami podwójna tęsknota: za utraconym dniem codziennym w ojczyźnie i za nadzwyczajnością, za „egzemplarzami" starodawnej Litwy. Codzienność przemienił Mickiewicz w ozdobione poetycznością święto. „Obrazy z natury kreślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych" rozrosły się, niejednokrotnie usamodzielniły od toku narracji — poemat zalała fala opisowości.

Bogactwo i plastyka opisów rzuca się w oczy i budzi powszechny zachwyt u krytyków i nauczycieli. W szkołach, w których „przerabia się" i kawałkuje poemat, opisy stanowią doskonały przykład do analiz estetycznych i okazję do uczenia się ich na pamięć. Moje doświadczenie, i uczniowskie, i — po latach — nauczycielskie, mówi mi co innego: młodzieży nie pociągają te opisy, bo nie pociągają jej, jak zresztą każdego „prostego" czytelnika, żadne, choćby bardzo artystyczne, opisy w powieści.

Nieznośność opisów uświadomiono sobie w teorii poezji dawno przed powstaniem „Pana Tadeusza". Przed Lessingiem już Diderot wydał wojnę poezji opisowej. A jednak „Pan Tadeusz" zamierzony najpierw jako sielanka — cofa się do przezwyciężonej osiemnastowiecznej tradycji poematów opisowych. Mickiewicz rozwija najbardziej widoczny, niemalże jaskrawy kunszt w opisach krajobrazów, jakby kotynuując delillowską tradycję Trembeckich. W powieść o waśni dwóch rodów rzuconej na tło sprawy narodowej wpisał poemat opisowy o kraju pagórków i łąk, dworków, karczem i zaścianków.

V

Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję...

zapowiada poeta w ekspozycji „Pana Tadeusza". Nie znam epopei, w której by autor tak określił na wstępie swój zamiar: jako chęć opisania. Homer, Wergili i wszyscy twórcy epopei idący w ich ślady zapowiadają: śpiew o bohaterach, opiewanie wojen, opowiadanie o ludziach i ich czynach. Opis kraju w całej jego piękności i ozdobie nie bywał tematem eposu, bo też cechą istotną epopei

jest nurt opowiadania, narracja, rozkosz układania i toczenia fabuły, bajanie, owa przez Goethego określona *Lust zum Fabulieren*. Sprawy ludzkie, dzianie się, akcja — oto co bywa przedmiotem pasji twórczej epika. Stawia on opis kraju, krajobrazy na dalszym planie, uwzględnia je tylko o tyle, o ile są niezbędne dla oświetlenia wydarzeń międzyludzkich. Można zaryzykować twierdzenie, że im bardziej głęboki i wartki jest nurt epopei — tym mniejszym zainteresowaniem epik darzy krajobraz i świat przedmiotów. Ciekawość dla pejzażu gaśnie, jeśli wzmaga się w autorze ciekawość człowieka i jego postępków.

Mickiewicz odstąpił od zwyczaju swoich poprzedników, nie zapowiedział w inwokacji swojej epopei żadnej sprawy ludzkiej. Litwa, której piękność pragnie opisać, to nade wszystko kraj pagórków leśnych i łąk zielonych nad błękitnym Niemnem — to panorama krajobrazów, a nie ludzi. I jakkolwiek w tytule epopei dał imię bohatera — nie wspomniał ani o nim, ani o tym, co podaje drugi tytuł historii szlacheckiej — o zajeździe — ani słówkiem w inwokacji. A inwokacja wedle klasycznego kanonu zapowiada treść epopei. Ekspozycja „Pana Tadeusza" odsłania pierwotny, główny cel dzieła: opis piękności ziemi ojczystej.

Piękność tę tęskniący poeta widzi w całej ozdobie, a jak widzi, świadczą o tym zaraz pierwsze słowa opisu ziemi ojczystej: w wyraźnych, wyjaskrawionych kolorowych malowidłach, ze złoceniami i posrebrzeniem, z bielą i żółtością, z różowym rumieńcem wymienionych w obrazie roślin. Zanurzył poeta to błyszczące malowidło w zielonym tle lasów i łąk przepasanych błękitem Niemna. Cechą tego pierwszego, jakby syntetycznego malowidła jest przewaga barw gorących nad zimnymi; wyjaskrawienie i wylśnienie barw naturalnych. Opis Litwy nie miał być opisem realistycznie wiernym, uwzględniającym rzeczowo i mniej ładne czy nawet brzydkie cechy przedmiotów, miał to być opis idealizujący, unoszący utracony kraj szczęśliwego dzieciństwa w sferę baśni. Obraz ziemi ojczystej wyjaśniony i wyozdobiony w wizji zrodzonej z tęsknoty brzmi w ogólnym tonie poematu wyżej, i jeśli poeta skończywszy dzieło stwierdził, że należałoby ogólny nastrój podnieść o pół tonu — to z pewnością nie myślał o opisach Litwy. Bo śród „wielu marności" i wielu dobrych rzeczy w tym poemacie wyróżnił jako najlepsze: opisy kraju i obyczajów domowych. Tak więc ogarniając na koniec krytycznym okiem całość dokonanego dzieła — twierdził, iż osiągnął to, co przede wszystkim sobie postawił jako cel na początku, gdy obliczał całość treści zamierzonego poematu na 4 księgi: opisał ziemię rodzinną w całej jej ozdobie.

Stanisław Pigoń obliczył, że na dziesięć tysięcy wierszy „Pana Tadeusza" półtora tysiąca przypada na opis krajobrazów. Procent zapewne w żadnej dawniejszej epopei nie spotykany. Pigoń nie wziął w swoim obliczeniu pod uwagę wierszy poświęconych opisowi przedmiotów martwych, jak np. opis serwisów, siodła Rejenta itd. Gdyby zliczyć wszystkie wiersze opisujące — stosunek opowiadania do opisu w „Panu Tadeuszu" ułożyłby się jeszcze bardziej na korzyść opisu. Czym tłumaczyć ten przybór żywiołu opisowości w Mickiewiczowskiej epopei?

Wszyscy krytycy zgodnie stwierdzają żywiołowe i bezpośrednie przywiązanie poety do swojej ziemi rodzinnej; krajobraz dzieciństwa pozostał dla niego na zawsze najpiękniejszym na świecie. Nie mógł przylgnąć sercem do żadnego, choćby najbardziej uroczego, miejsca na ziemi. Nad Lemanem, w przysłowiowo pięknym krajobrazie szwajcarskim, marzył o kraju litewskich „pagórków leśnych" i „łąk zielonych", twierdząc że tylko taki pejzaż może być miły, na którym człowiek gdziekolwiek może się położyć. Zdumiewającą relację z pobytu Mickiewicza w Konstantynopolu przekazał Karol Brzozowski. Oto co opowiadał mu poeta: „Mówiono mi, że w Smyrnie ma być grota Homera, ale ja tam nieciekawy tego! Ja się przypatrywałem czemu innemu. Leżała tam kupa gnoju i śmieciska, wszystkie szczątki razem: gnój, śmieci, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę: — to mnie się podobało! Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce".

Ową Litwą, do której poeta skierował westchnienie w pierwszych słowach „Pana Tadeusza", była rozległa wieś nowogródzka,

Gdzie żaden wał, płot żaden nogi nie utrudza,
Gdzie przestępując miedzę, nie poznasz, że cudza!
Bo na Litwie myśliwiec jak okręt na morzu,
Gdzie chcesz, jaką chcesz drogą buja po przestworzu!

W tej ciasnej ojczyźnie nie przekraczającej granicy jednego powiatu widział poeta wolną przestrzeń, we wszystkie strony świata otwierającą się nowymi krajobrazami. W epilogu nazywa ziemię swojej epopei „krajem szczęśliwym, ubogim i ciasnym".

Szczęśliwość, jaką mu przypisał we wspomnieniu, to dar i wynik ciasnoty: ta powiatowa Litwa dawała się cała ogarnąć sercem, zapamiętać, można było ukochać każdy jej szczegół, każdy kątek ziemi. I z tego ukochania „każdego strumienia, kamienia" rodziło się szczęśliwe poczucie swobody, bo stopy wędrowca dokądkolwiek zwrócone zbliżały krajobrazy dobrze znane w swych charakterystycznych szczegółach. Tylko to, co znajome, „własne" — a więc opanowane doświadczeniem serca i pamięcią — daje poczucie swobody. Rzeczy nieznane wymagają za każdym spojrzeniem wysiłku i napięcia uwagi. Obcość zawsze krępuje i odbiera swobodę.

Ale też z tego zapatrzenia się w szczegóły ciasnego świata płynie pewna sielankowa drobnostkowość, wdzięk skrupulatnej dzierganiny szczegółów i nagromadzenia obrazków. Coś z atmosfery sielanki rozwijającej swoją krótką sprawę w pogodnych obrazkach — pozostało w wyrazie eposu. I to mimo walterscottowskiej maszynerii kompozycyjnej i dramatu Jacka. Rozmiłowanie się w malowniczych szczegółach tłumione nieco interesem spraw ogólniejszej treści — pozostało do końca znamienną cechą poematu.

VI

Opowieść epicka „Pana Tadeusza" jest tedy usiana opisami krajobrazów. Stanowią one jakby samoistne, nieraz bardzo obszerne obrazy (np. opis mateczника), przetykając i zwalniając tok naracji. Tylko nieliczne z nich są tak ukazane, jak je widzi któraś z osób poematu; ogromna większość krajobrazów jest malowidłem bezpośrednim, wystawionym tak, jak je autor widzi. A nie tylko widzi je w „całej ozdobie" ich naturalnego piękna, ale i stylizuje to swoje widzenie stale w jeden sposób. W naturze dopatruje się analogij do postaci i spraw ludzkich, najdrobniejszy szczegół pejzażu ma swój odpowiednik w świecie ludzkim, maniera uosobienia panuje wszechwładnie w stylu opisów w „Panu Tadeuszu".

Zastanawiano się nad rolą tych krajobrazów w kompozycji poematu. Skrupulatna pedanteria miała pole do popisu w przydzielaniu i rozdzielaniu wielorakich funkcyj, jakie pełnić mają opisy przyrody w „Panu Tadeuszu". Krytycy przypisali krajobrazom tyle zadań, że, na upartego, mógłbym z niewielkim nakładem fantazji dodać drugie tyle. Bo tam, gdzie zacierają się granice rozróżnień, nie trudno umiejscowić jeszcze kilka domniemań nieokreślonych przez zakres pojęć.

Najgłówniejszą sprawą, której ma służyć wszystko, a więc i opisana przyroda, jest sprawa losów ludzkich opowiadanych w poemacie. Obszar jaki zajmuje przyroda w „Panu Tadeuszu" jest zbyt rozległy, żeby sprowadzać opisy do roli tła. Przyroda w „Panu Tadeuszu" ustosunkowuje się jakoś do dziejów ludzkich, współdziała z akcją w świecie międzyludzkim. Świat zewnętrzny zestraja się ze stanami psychicznymi postaci poematu i z biegiem zdarzeń powieściowych. Mgła towarzyszy tajemniczemu zjazdowi szlachty, zimna słota dręczy uwięzionych w dybach, burza poprzedza spowiedź z awanturniczego żywota. Ale poza tymi wyjątkami świeci ludziom piękne słońce, panuje w poemacie sielankowa pogoda. Poeta tchnieniem tej pogody tak nasycił wszystkie sprawy, że sielanka przemienia się w promieniach słońca w baśń; powszednią i rzeczywistą treść otoczył i przejaśnił aureolą pogody. A tę pogodę dosłowną przedłuża i rozjaśnia jeszcze panujący w całości ton opowiadania: humor. Złota pogoda, jakby jakaś bogini Pogoda, i złoty humor, Wielki Humor, przenoszą opowieść w świat szczęścia, w wymarzoną krainę, w której wszystko musi się dobrze skończyć, a drobne i wielkie niedole służą powszechnemu nadmiernemu szczęściu. Stęsknionemu tułaczowi utracona ziemia lat dziecinnych przemieniła się w jakiś raj ziemski. A obszar tego raju zajmują krajobrazy opisane w słońcu dojrzałego lata.

Obrazy przyrody w „Panu Tadeuszu" są zaiste jakby wyjęte z raju, wymarzonego przez realistę. W raju tym równocześnie kwitną kwiaty wiosenne i dojrzewają owoce jesieni. W tym samym czasie fiołki i astry zdobią jakiś idealny sezon, w którym mak mami źrenicę wielością „farb żywych, różnych", i w którym dojrzewa harbuz, żniwiarze kończą żniwo i kosi się trawę, a święto Matki Boskiej Zielnej przypada na niedzielę Palmową. W tym raju rosną

drzewa, krzewy i trawy niby takie same jak w rzeczywistości, podobne, ale jednak inne, piękniejsze, ubarwione i obwiedzione rysunkiem i ugrupowane w szczególnym porządku perspektywicznym, jak na obrazie malarskim.

Słowo „raj" w przekładzie na język wzruszeń estetycznych znaczy chyba tyle, co „zachwyt". Jedynie świat ojczystej przyrody budzi w poecie niepodzielny zachwyt; ze świata ludzi podziwia i wznosi „w sferę ideału" — jeśli zostawić na uboczu sprawę zabójcy i świętego: Jacka Soplicy — jedynie Zosię. Bo Zosia to dziecię natury. Poeta pokazuje ją najpierw jak znikliwe zjawisko świetlne, aby na koniec ubrać ją w całą krasę stroju wieśniaczki z sierpem żniwiarki we włosach. W ten sposób z postaci zjawiskowej i znikliwej jak zjawa senna — jak owa pasterka Zosia z „Dziadów" wileńskich — Zosia staje się tą, co bez sztucznych podpórek alegorii uosabia piękno tej sielankowej natury.

Poeta w przeciwieństwie do innych postaci pierwszoplanowych nie opisuje szczegółów urody Zosi. Jasny włos, lekkość i świetlistość — oto cechy tej zjawiskowej — a najprawdziwszej — postaci w „Panu Tadeuszu". W oczach donkiszockiego chimeryka Zosia przemieniła się w „Bóstwo czy Nimfę" — pisane z dużej litery i wykrzykiwane w pseudoklasycznej deklamacji. Poeta ośmieszył starą manierę, która straciła siłę przeniesienia rzeczywistości w „sferę ideału", jak mawiał Hrabia. Ale uczynił to w tym celu, aby ukazawszy w karykaturze schemat klasyczny — dać nowy ideał, objawić piękno najwyższej prostoty, nie lękającej się najzwyczajniejszych, „prozaicznych" czynności. I aby tą drogą wdzięcznej prostoty przemienić gęsiarkę — w lotną wizję anioła wdzięku i tańca. Najbardziej zwyczajne zajęcie wiejskie, takie jak karmienie drobiu, przemienia w kolorową bajkę, gęsiarkę — już uwolnioną spod wzroku fantasty — przemienia w tańczącą, zwiewną nimfę. I rzecz dziwna: ta dziewczyna, której poeta każe się odezwać zaledwie cztery razy w epopei — jest p o s t a c i ą n a j ż y w s z ą i n a j p r a w d z i w s z ą spośród wszystkich kreacyj w poemacie.

Panuje powszechnie mniemanie, że o wielkości dzieła sztuki epickiej stanowi odkrycie nowych prawd o człowieku, stworzenie tak żywych postaci ludzkich, tak „prawdziwych", że imię własne bohatera staje się imieniem pospolitym; Odyseusz, Hektor, Hamlet czy Don Kiszot to objawienie wiecznego typu ludzkiego. Jakaż postać z „Pana Tadeusza" jest takim objawieniem prawdy o człowieku, która jest tak prawdziwa, jak Odyseusz czy Andromacha? Zadałem kiedyś to pytanie pewnemu wybitnemu krytykowi — i nie dał mi odpowiedzi. A przecież w „Panu Tadeuszu" jest niezwykle prawdziwa kreacja, objawienie tak zdumiewające i proste, że nie znam równie pięknej a prawdziwej postaci dziewczęcej w literaturze świata. Zosia — to najwdzięczniejsza i najprawdziwiej zwykła dziewczyna, tak zwykła, że ona jedna spośród wszystkich postaci w „Panu Tadeuszu" — stała się, jak Hamlet czy Donkiszot, imieniem pospolitym dziewczęcego wdzięku. Ona jedna, Zosia, córka Horeszkówny, stała się pospolitym imieniem wszystkich Zosi polskich.

Na Jacku ciąży zbyt wyraźnie schemat literacki, ostatnie egzemplarze starodawnej Litwy wraz z Jankielem są zbyt charakterystyczne, zdradzając swoje pochodzenie książkowe. Tadeusza wyposażył autor w umiłowanie przyrody

ojczystej inaczej niż Zosię. Zosia nią nieświadomie żyje. Retoryczna nimfa Hrabiego jest w istocie nimfą, jeśli tym mianem darzyli starożytni urok przyrody. Jest jej wdziękiem i urodą. Tadeusz świadomie zachwyca się krajobrazem litewskim i umie swój podziw wyrazić i umotywować. Czyni to jednak słowami, w które trudno uwierzyć — nie są to sądy młodzieńca wyszłego ze szkół w 1811 roku. W usta Tadeusza włożył poeta swoje umiłowanie przyrody ojczystej. Jedynie każde słowo Zosi tchnie taką prawdą prostoty i wdzięku, że zaiste to ona jest duszą tego poematu-sielanki. Zosia nie deklamuje o pięknie przyrody, ona sama jest jej najpiękniejszym kwiatem. Tak ukazuje ją poeta w ostatniej wizji poematu, gdy zamyka tańcem korowód postaci ludzkich, znów, jak na początku, przemienioną w niepochwytne zjawisko barwne. W zamknięciu epopei Zosia, wcielony wdzięk przyrody litewskiej, rządzi — jak najprostsze tańczące bóstwo, rusałka czy nimfa — całym światem przemienionym w radosny pląs tańca.

Zosia tańczy wesoło: lecz choć w pierwszej parze,
Ledwie widna z daleka; na wielkim obszarze
Zarosłego dziedzińca, w zielonej sukience,
Ustrojona w równianki i w kwieciste wieńce,
Śród traw i kwiatów krąży niewidzialnym lotem,
Rządząc tańcem, jak anioł nocnych gwiazd obrotem.

Dawni teoretycy domagali się w epopei „dziwności", wpatrzeni we wzór „Iliady" i „Odysei" sądzili, że poemat bohaterski nie może się obejść bez wmieszania się w świat ludzi świata bogów. Mickiewicz nie wprowadził do swojej epopei nadbudowy ani mitologii chrześcijańskiej, ani pseudoklasycznych alegoryj. Jednakże epopeja przepojona jest „dziwnością", cudowne powietrze otacza sprawy ludzkie aureolą świetlistości i rozkosznych barw. To owa złota pogoda czyni z poematu świat baśni. Wizje wschodów i zachodów, barwne krajobrazy słońca i księżyca — oto dusza „dziwności" w „Panu Tadeuszu". Rolę świata bogów przejęła przyroda ojczysta — a jedyną jej boginką jest Zosia.

VII

Od czasów Lessinga teoretycznie przezwyciężona w poezji, krzewiła się nieplewiona opisowość w powieści początków ubiegłego wieku. Ale też powieść uchodziła wtedy za pośledniejszy rodzaj literacki, któremu nie stawiano wysokich wymagań artystycznych Podobnie jak dzisiaj kino pokazuje sytuacje, które we współczesnym dramacie byłyby nie do zniesienia — tak wtedy w podrzędnym rodzaju literackim, za jaki uchodziła powieść, posługiwano się przestarzałą i porzuconą w poezji techniką opisu. „Pan Tadeusz" to — w jednym dziele — zarazem powieść, sielanka i epopeja, ale najwyraźniej uwydatnia

się w nim jego charakter powieściowy. Na obfitość opisów natury złożył się więc zarówno fakt „powieściowości", jak i „sielankowości" „Pana Tadeusza".

Lessing skazał opisy natury na banicję z poezji. Poezja wyrażać ma akcję, tj. przedmioty, które następują w czasie po sobie, malarstwo — przedmioty istniejące równocześnie obok siebie. Po raz pierwszy w teorii poezji wytyczono tak wyraźną granicę między poezją a malarstwem, rozwiewając dawne złudzenie, że te dwie sztuki zmierzają w istocie ku temu samemu, że tylko środki są różne: *ut pictura poesis*. Cóż ma począć jednak poeta, który powziął zamiar przekazania czytelnikowi piękna krajobrazu? Czyż ma się wyrzec opisów i rezygnować ze swego zamiaru, jak radził Lessing, czy też nie naśladując malarstwa — w inny, bardziej skuteczny sposób narzucić czytelnikowi wizję piękna kraju?

Rezygnacja nie może być hasłem pociągającym w sztuce. Rzeczą artysty jest kusić się o najtrudniejsze, nie wyrzekać się w sztuce niczego, dawać wyraz temu, co jest potrzebą jego serca i umysłu. Ale czy opis, nawet najdokładniejszy opis krajobrazu, osoby czy przedmiotu — daje czytelnikowi widzenie tegoż krajobrazu, osoby, przedmiotu? Lessing mylił się, zowiąc malarstwo sztuką symultaneistyczną, i twierdząc, że obraz ogarniamy w jednym momencie, że przedmioty na obrazie dane są naszym oczom równocześnie. Proces oglądania obrazu jest też sumowaniem kolejno ogarnianych wzrokiem fragmentów; obraz malarski dzieje się też w czasie, tak jak czasu potrzebuje zespolenie w wyobraźni fragmentów opisanego, literackiego obrazu. Ale w obrazie malarskim wymiar, koloryt, układ przedmiotów jest niewzruszony — w obrazie literackim, odwołującym się do zasobów wyobrażeń czytelnika, zestrój fragmentów podanych przez poetę jest sprawą wyobraźni czytelnika. Zmienność i płynność obrazu w wyobraźni czytelnika jest faktem zasadniczym, z niego, widać, teoretycy wywiedli wskazówkę, by „potrącać wyobraźnię", a nie dawać wszystkich szczegółów przedmiotu w opisie. Czy więc — powtarzam — możliwy jest skuteczny opis, opis ściśle przylegający do rzeczy, taki opis, który by u każdego czytelnika wywołał taką samą wizję rzeczy? Na nic nie zda się dokładność opisu, wyliczenie wszystkich szczegółów! A traktowanie krajobrazów jako przenośni stanów duchowych — nie wiedzie do objawienia ich obiektywnego wyglądu.

Mickiewicz nie zawahał się wpisać w swoją epopeję tylu krajobrazów, że złączone razem dałyby one poemat opisowy, jakąś „Pieśń o ziemi naszej" — ziemi nowogródzkiej. Próbowano opisy krajobrazów grupować i klasyfikować wedle różnych zasad podziału. Ze względu na sposób opisu podzieliłbym je na dwa rodzaje: na opisy, w których głównym środkiem wyrazu jest personifikacja, i na opisy bezpośrednio wymieniające składniki pejzażu: na krajobrazy nieuosobione. Niewiele tych bezpośrednich opisów w „Panu Tadeuszu". Ogromna większość krajobrazów nieba i ziemi jest ukształtowana według postaci i spraw ludzkich. Uosobienie tak dominuje i tak przenika styl opisów w „Panu Tadeuszu", że można mówić o jego nadużyciu, o manierze personifikacyjnej.

VIII

Ani pracowity Windakiewicz, ani elokwentny Gostomski nie wspominają o tym, jak poeta kształcił swoje oko, oko malarza poetyckich pejzaży. Filologowie-poloniści sławią jego pamięć, i tej niezwykłej pamięci wrażeń wyniesionych z kraju lat dziecinnych przypisują wszystko. Mimo że Witkiewicz wskazywał, iż Mickiewicz komponował krajobrazy w „Panu Tadeuszu" na wzór obrazów malarskich — nikomu nie przyszło do głowy sprawdzić, na jakich to wzorach kształcił Mickiewicz oko. Genialna pamięć *couleur locale* nowogródczyzny na nic by się zdała, gdyby nie umiejętność komponowania kolorów, oświetlenia i perspektywy — wykształcona na oglądaniu i studiach obrazów malarzy. Zwiedzał muzea z galeriami obrazów w Rosji, we Włoszech, w Niemczech, Francji, ale mało wiadomo o jego upodobaniach. Przyjaźnił się z Oleszkiewiczem i rzeźbiarzem Dawidem d'Angers.

Jest też Mickiewicz autorem rozprawki pisanej po francusku „O nowszym malarstwie niemieckim religijnym". Aż dziw bierze, że tę rozprawkę, w której Cammucini uznany został za ostatniego malarza ożywionego wielkimi ideałami, napisał autor „Pana Tadeusza", wielki pejzażysta, sławiący w „Panu Tadeuszu" Ruysdaelów. Rozprawka, która robi wrażenie niezakończonej, pochodzi z 1835 roku, a więc po napisaniu „Ostatniego Zajazdu na Litwie". O malarstwie, tj. o kompozycji, kolorycie itp., nie mówi nic. Mickiewicz przypisuje rozrost malarstwa historycznego uczuciu przede wszystkim religijnemu, a także ideałom politycznym i wspomina ogólnikowo o ożywieniu tego ducha religijnego w Niemczech, skąd więc miałoby przyjść wielkie malarstwo; o Holendrach i malarstwie pejzażowym ledwie wspomina, i to po to tylko, by je uznać za przykład największego upadku sztuki.

Jakże to możliwe? Wiadomo, że pisanie „Szlachcica" było w marzeniu poety powrotem na ojczyzny łono; poeta przywrócił sobie w poetyckim skrócie marzenia jedyny szczęśliwy czas, wolny od rozterki uczuć: dzieciństwo sielskie. Wielkie i sprzeczne namiętności ujarzmił i uciszył; wśród burz jego twórczości „Pan Tadeusz" był wielką pogodą, jedynym wytchnieniem, w którym jego genialna sztuka nie mocowała się ze światem, lecz jakby bez wysiłku i z łatwością ubrała rzeczywistość w światło bezinteresownego piękna, przemieniła w baśń. Surowy obowiązek poety narodowego narzucił jego poezji walkę ideologiczno-polityczną; autor „Konrada Wallenroda" i „Dziadów" — to poeta polityczny, „wieszcz". A „wieszcz" wszystko, co było tylko sztuką, potępiał i przyrzekał sobie, że „nigdy już pióra na fraszki nie użyje". Cóż więc dziwnego, że gdy przebywanie w krainie czystego piękna skończyło się, porwany pasją religijną — uznał samo piękno bez ideologicznej walki za błahostkę, a w malarstwie szukał nie kolorów pejzażu, lecz ducha religijnego.

Nic więc pewnego nie wiemy — dotychczas — o guście malarskim poety, ani o tym, jak ten gust się kształtował. O ileż mniej wiemy o upodobaniach plastycznych Mickiewicza niż o zamiłowaniach muzycznych autora libretta pt. „Druga część Dziadów", sceny Balu w trzeciej części „Dziadów" i do-

raźnego mentora Chopina! Ktoś starał się nawet wskazać chopinowski pierwowzór „koncertu Jankiela". Żaden z badaczy nie podjął tego tematu. Malarz St. Witkiewicz wiele rzeczy ukazał, z punktu widzenia malarskiego oczywiście; uczynił to tak, jakby w pejzażach literackich chodziło o opis obrazów malowanych na płótnie, a nie o wywołanie obrazu w wyobraźni czytelnika. Witkiewiczowi jednak nie przyszło do głowy zbadać, według jakich wzorów malarskich komponuje Mickiewicz swoje pejzaże. Zdolność kompozycji, układu planów, światłocienia i zestroju kolorów przypisuje wrodzonemu darowi, talentowi, indywidualności — i basta. A wszakże Mickiewicz to artysta romantyczny, który chyba w największym stopniu spośród wszystkich poetów tej epoki dążącej do synkretyzmu sztuk uświadamiał sobie teoretycznie i praktycznie realizował ideę zespolenia w dziele nie tylko różnych gatunków literackich, ale i różnych sztuk. Starał się włączyć w zakres wyrazu słownego doświadczenia zebrane z podpatrzenia i podsłuchania środków wyrazu innych sztuk, a więc i malarstwa. O oku czułym na kolory, światła i kształty mówi nam tylko dzieło poety, a zwłaszcza „Pan Tadeusz", a mówi wyraźnie i potężnie.

Już poeci XVIII wieku zwrócili uwagę na malarskie komponowanie opisywanych krajobrazów: u sielankopisarzy patrzymy na naturę poprzez obrazy Bouchera i Watteau. Delille stawiał sobie za wzór Poussina i Holendra Borghema. Kogo obrał Mickiewicz za mistrza kolorów w pejzażu? Kto był pierwowzorem pejzażów leśnych, słonecznych i księżycowych, mglistych i z nadciągającą burzą, obrazów z młynem, rzeką, stawem itd? Na jakich mistrzach malarstwa wzorował scenę zabawy Zosi z dziećmi w sadzie oglądaną oczyma Hrabiego, czy scenę karmienia drobiu? Przypuszczam, że za mistrza wziął poeta największego pejzażystę świata, Jakuba van Ryusdaela, i innych wielkich Holendrów, pejzażystów i malarzy rodzajowych.

IX

Myśl Lessinga nie przyjęła się w praktyce powieściowej XIX w. Powieściopisarze podtrzymywali tradycje umarłych poematów opisowych i watowali opowiadania o ludziach opisami krajobrazów, wnętrz, wyglądu postaci, strojów itd. Opisowość, którą przegnał z poezji, pleniła się w prozie romansowej, a ta z kolei oddziaływała na poezję. Dopiero w drugiej połowie XIX w. doszło do oczyszczenia mowy wiązanej z opisowości, poezja — mówię tu o przodujących i najbardziej świadomych twórcach — uświadomiła sobie swoją istotę: czysty liryzm. Od czasów teorii poezji E. A. Poego działać poczęła tendencja wręcz przeciwna romantycznej rozlewności sztuki poetyckiej, rozlewności tak szerokiej, że sięgała na obce jej tereny malarstwa. Przeciwstawiała się jej dążność do „czystości", tj. do takiego wniknięcia w materiał i technikę poezji, by w niej samej zawrzeć i wyrazić, i to tylko jej właściwymi środkami, wszystkie doznania artystyczne, a więc i malarskie. „Malowanie słowem" przeszło do lamusa sta-

roświecczyzny równie nieżywej i nużącej, co opisywanie muzyki krajobrazami, lub opowiadanie o niej zdarzeniami. Pisanie tak jak malowałby malarz-realista, naturalista czy impresjonista (kto „malował słowem" *à la* kubiści czy uniści?) — panoszyło się w powieści, pejzaż stawał się w niej coraz bardziej tylko akompaniamentem psychologicznym do charakterystyki postaci w danej chwili i miejscu i stał się w końcu już tylko fantomem, stanem duszy, nastrojem, wspomnieniem, marzeniem, symbolem czy alegorią, aluzją „metafizyczną". A w poezji lirycznej poczucie słowa tak się rafinowało, że sprawa kolorytu, światła, waloru i perspektywy przestała być sprawą naśladowania, opisem obrazu malarskiego. Zamiast „malowania słowem", czyli wyliczania kolorów, poeci, by tak rzec — wpuścili w słowo kolor; słowa nabrały własności substancji barwnej, poeci pisali słowami kolorowymi.

Nie myślę tu o tzw. *audition colorée*. Mickiewicz na 40 lat przed Rimbaudem wypowiedział na temat synestetycznego pojmowania słowa prawdy świadczące o zdumiewającej samowiedzy poetyckiej. Nie wątpię, że przyjdą kiedyś wnikliwi badacze, którzy wskażą, gdzie to poeta kazał swoim słowom toczyć się, grać i świecić, gdzie odgadywał myślą ich ruch, a gdzie widział je w szacie obłoku. Chodzi tu o co innego.

Opis — nawet tak ruchliwy, tj. przedstawiający przedmioty w ruchu, jak opis Mickiewicza — jest z natury swojej niezgodny z istotą poetyckiego widzenia. I to nie tylko dlatego, że wyraża akcję, a więc rozwijające się w czasie następstwo przedmiotów, podczas gdy malarstwo jest sztuką jednego momentu. Wiadomo, że Lessing pisząc swoją teorię poezji i malarstwa miał ciągle na oku rzeźbę grecką, jako niedościgły wzór piękna, i że stąd pochodzą jego restrykcje wobec malarstwa. Opis jest niezgodny z istotą poetyckiego widzenia, a więc i odtworzenia sobie tego widzenia przez czytelnika. Nie widzi się obrazu od przedmiotu do przedmiotu Widzi się go — mniej lub bardziej dokładnie — od razu w całości. Jak tę wizję wywołać słowami tak, żeby dała czytelnikowi i utrwaliła taki od razu cały, błyskawiczny obraz?

Wydawałoby się, że wywołanie obrazu pejzażu zależy od tego, czy autor trzyma się w opisie wiernie i dokładnie najważniejszych składników tego pejzażu. Ponieważ niesposób wymienić wszystkich przedmiotów i ich cech, opisem „adekwatnym" byłby chyba opis naukowy, fizykalny, podający przedmioty i ich stosunki w cyfrach i wymiarach przestrzennych. Ale taki opis nie służy poezji, lecz refleksji naukowej.

Poeta winien dać opis tych tylko cech, które decydują o charakterze pejzażu, a fantazja słuchacza ma sobie dotworzyć szczegóły, wypełnić luki między głównymi składnikami obrazu. Czy tak jest w istocie? Co nam mówi doświadczenie?

Tajemnica układania się obrazu w głowie czytelnika nie zależy od obfitości rysów charakterystycznych. Jeśli nie rozstrzyga ilość, to nasuwa się pytanie — ile z tych zasadniczych rysów należy podać w opisie artystycznym. Homer nie opisywał wschodu słońca, zadowalał się jednym epitetem, pozostawiając fantazji słuchacza trud rozbłyśnięcia i rozlśnienia wszystkich niewspomnianych pięk-

ności i świateł różanopalcej jutrzenki. Nie sądzę, żeby to był dowód barbarzyńskiego ubóstwa artystycznego, jak twierdzi Witkiewicz. Ten jeden epitet jest tak sugestywny, że działa na wyobraźnię bardziej pobudzająco niż najobszerniejszy opis. Na co innego można się zżymać u Homera: na to, że on ten epitet powtarza, że wszystkie wschody słońca są u niego takie same. Jedno więc celne określenie wprawić może wyobraźnię w ruch żywszy, niż opis skomponowany na wzór malarskiego obrazu. Może to dzieje się dlatego, że obraz ujrzeć trzeba, jak zdjęcie w błysku magnezji — od razu, a rozwijanie cech opisywanego zespołu przedmiotów rzadko się sumuje w wyobraźni czytelnika w takie jedno syntetyczne widzenie. Malarz rzuca w oczy taką wizję kolorami i liniami w jednej chwili, a jak radzą sobie pisarze? Starając się poddać wyobraźni czytelnika jeden zasadniczy ton, naśladują malarzy i rozprowadzają nazwami kolorów jedną gamę barwną, a gdy chodzi o kształt, sprowadzają niezliczoną rozmaitość do jakiegoś wspólnego podobieństwa. Mickiewicz opisując upodobniał naturę do człowieka.

Wyobrażanie sobie opisywanych pejzaży uzależnione jest od zasobów pamięci czytelnika. Każdy opisany pejzaż wypełnia czytelnik swoim własnym wspomnieniem; podkłada pod czytany tekst — by tak rzec — muzykę własnych wrażeń. Dla każdego gdzie indziej wschodzi to słońce, które poeta wywołał opisem w XI księdze. Wschodzi zawsze pogodnie, ale u każdego w inaczej pogodnym dniu, w dniu zawsze tym samym, stale określonym, choć nie datowanym w żadnym kalendarzu. Nie widziałem niestety stron rodzinnych Mickiewicza, i — tak jak w dzieciństwie — teraz jeszcze widzę ten wschód nad swoją wioską rodzinną.

Z chwilą gdy opisany obraz utrwali się w odtwórczej wyobraźni — powtarza się za każdym powrotem do lektury. Bardzo trudno go rozbić i wyobrazić sobie na nowo w innym otoczeniu. Tych własnych pierwowzorów widzenia krajobrazu ma się na poczekaniu tak wiele, że niejako oczekuje się tylko od poety, żeby potrącił o nie, żeby je przypomniał, by uderzył właśnie w te pierwsze takty, z których potoczy się pełna muzyka wrażeń, kolorowy film wspomnień. Dla wywołania w czytelniku wizji barwnej zbędne bywa ustawianie nazw barw w miejscach oczekiwanych przez doświadczenie barwne krajobrazu czy rodzajowej sceny. Bo nie chodzi o reprodukowanie barw krajobrazu czy rodzajowej sceny. Bo nie chodzi o reprodukowanie kolorów (czy kształtów) znanych przecież czytelnikowi z własnego zasobu spostrzeżeń.

Ze scenki karmienia drobiu przez Zosię zrobił Mickiewicz kolorowy obrazek. Windakiewicz podobną scenę drobiu wskazuje u Delille'a. Pierwowzór ma każdy, kto żył na wsi, w pamięci wzrokowej. Niektóre szczególiki tej miniaturki w opisie Mickiewiczowskim nie służą pobudzeniu wyobraźni i brzmią jak zbędne pleonazmy. Mówią jedynie o rozmiłowaniu się poety w malowaniu, o sielankowym upodabnianiu czy niemal wdzięczeniu się pióra. Dla wyobrażenia sobie kolorów zbędne wydają się takie wyrażenia, że srebrnopióry gołąb „u p a d a j a k k i ś ć ś n i e g u w pośrodku z i e l o n e g o okręgu murawy" — bo murawa jest zielona, a ów „srebrnopióry" gołąb — biały.

Chodzi — powtarzam — o wprawienie w ruch wyobraźni, o ten pierwszy, zasadniczy ton (to nie znaczy pierwszy w porządku opisywanych rzeczy), który natychmiast przypomni i poruszy całą muzykę wspomnień. Powolne przypominanie szczegółów wiadomych nie pobudza jej, lecz rozleniwia. Zaiste, „różanopalca jutrzenka" jest najpoetyczniejszym świtem spośród wszystkich opisanych świtów.

X

Ut pictura poesis...

Przeświadczenie, że „malowanie słowem" jest sprzeczne z istotą poetyckiej ewokacji świata, gruntowało się powoli w świadomości powieściopisarzy. Jako miernik postępu techniki powieściopisarskiej można śmiało przyjąć ilość opisów w tomie prozy. Powieść polska szczególnie była i jest jeszcze zachwaszczona opisami przyrody. Do karykaturalnej przesady doszedł nałóg krajobrazowania u Reymonta. Niektórzy krytycy to zapóźnienie techniczne naszej powieści uważają nawet za właściwość szczególnie polską, że to niby Polacy są bardziej czuli na piękno natury niż inne narody. I to uczucie dla natury mierzą rozległymi opisami.

Wystarczy porównać Mickiewiczowskie opisy natury — prawie wszystkie robione z myślą o obrazie malarskim — z opisami we współczesnych mu powieściach, aby stwierdzić nieporównaną wyższość Mickiewiczowskiej techniki opisu. Ale w zestawieniu z poezją ówczesną twórca „Pana Tadeusza" wydaje się raczej kontynuatorem osiemnastowiecznej poezji opisowej, niż odkrywcą nowych dróg.

Odkrywca tych dróg, Słowacki, zacytował w krytyce poezji J. B. Zaleskiego wiersze „Pana Tadeusza" opisujące strumień w księżycu.

Woda warstami spada, a na każdej warście
Połyskają się blasku miesięcznego garście,
Światło w rowie na drobne drzazgi się roztrąca,
Chwyta je i w głąb niesie toń uciekająca,
A z góry znów garściami spada blask miesiąca.

Fałszywej poetyczności i minoderii Zaleskiego, lubującego się w wykrzyknikach i zdrobnieniach, przeciwstawił pełnię brzmienia Mickiewiczowskiej harmonii słownej, oddającej samym zestawieniem wyrazistych sylab i użyciem rzeczowników wyrażających pełnię materialną (warsta — garść), prawdę tak niematerialnej, zjawiskowej sprawy, jak błyski księżyca. Słowacki jako krytyk poezji górował niewątpliwie wszechstronniejszym znawstwem i obiektywizmem sądu nad profesorem z *Collège de France*, głoszącym chwałę Zaleskiego i Garczyńskiego. Wypowiedź Słowackiego jest niezwykle cenna, bo odsłoniła tajemnicę jego własnej praktyki poetyckiej. Słowacki porzucił w okresie swojej dojrzałości twórczej malowanie słowem na rzecz — *sit venia verbo* — uczuciowego

kolorytu dźwięków składających słowa i rytmiczne zdania. Słowacki nie malował słowem, nie robił pejzaży na wzór obrazów malarskich — dawał je w skrócie, w przenośni jakiegoś jednego, błyskawicznego widzenia. A koloru szukał nie w nazwach barw, lecz w przenośni dźwiękowej słowa. Warto tu zacytować to, co mówi o słowie, które nie tylko jako przymiotnik służy do nazywania koloru, ale w poezji samo bywa kolorem:

. . . . . któżby nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy,
Inne jakoby z tęcz wite przez tkaczy;
A drugie — całą woń swoją wylawszy
Gdy przyjdą na ton wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rymu kładą się kolumnę,
Bezwładne — ciche — jako trupy w trumnę.

Gdy przyjdą n a t o n... Zanim utonął w mistycznej symbolice barw, którym w rzeczywistości świata nic nie odpowiada — dał w swojej poezji tak śmiałe i tak dalekosiężne nie opisy, lecz o d b ł y s k i pejzażów, syntetyczne widzenie kolorów, świateł i kształtów świata zewnętrznego, że to on, Słowacki, a nie autor „Pana Tadeusza", stworzył w polskiej mowie nie naśladowczo-malarskie, lecz poetyckie widzenie krajobrazu.

TADEUSZ DREWNOWSKI I MARIA JANION

ZAGADNIENIE FIKCJI LITERACKIEJ
ZE STANOWISKA SOCJOLOGICZNEJ TEORII LITERATURY[1]

I. PRZEGLĄD HISTORYCZNY

1

Rozprawa Wóycickiego pn. „Historia literatury i poetyka" (Prace Tow. Nauk. Warsz., Wydz. I: językoznawstwa i literatury. Nakł. tegoż Tow., Warszawa 1914) wyłącza przedmiot badań literackich spośród zespołu przedmiotów innych pokrewnych humanistycznych nauk.

„Każde określenie pewnej nauki, jej przedmiotu, zadań i metod — pisze Wóycicki — jest momentem wewnętrznego rozwoju, świadectwem przebywanego etapu, wyrazem ewolucji tej sztuki" (tamże, str. 47).

Broszura Wóycickiego jest świadectwem wewnętrznego rozwoju nauki o literaturze z roku 1914, przełożywszy na inny język: z pogranicza naturalistycznej i ponaturalistycznej teorii literatury. Naturalistyczne koncepcje wynikały z ducha pozytywistycznego okresu; szkoły formalistyczna i idealistyczna były wyrazem postnaturalistycznych tendencji literaturoznawstwa. Wóycicki wymienia kierunki psychologizujące i estetyzujące jako równouprawnione w praktyce badawczej, mimo że sam skłania się do badań estetycznych. Naturalnie formułowany w roku 1914 program nowatorskich wówczas badań jest ogólnikowy, a zasługi jego wobec teorii literackich polegają na staraniach o wyłączenie przedmiotu badań.

Wóycicki jednak zadowala się sporządzeniem rejestru określeń, wyodrębniających literaturę jako przedmiot badań literackich spośród przedmiotów takich dyscyplin jak historia kultury, filozofia, socjologia, psychologia jednostkowa i zbiorowa, nie dbając o to, że przytaczane definicje tworzone są przy pomocy niedostatecznych i czasem biegunowo odrębnych kryteriów.

[1]) Referat ten został wygłoszony na drugim powojennym Zjeździe Związku Kół Polonistycznych P. M. A. w Krakowie (31. 10. — 3. 11. 47). W obecnym tekście zmieniliśmy część trzecią. Zamiast ilustracji opartych na polskiej powieści realistycznej zreferowaliśmy wybrane rozprawy historyczno-literackie socjologicznego dorobku.

Studia literackie odgranicza się od badań nad psychiką twórcy, środowiskiem i kulturą, ale przedmiotu badań literackich nie wydziela się spośród innych nieliterackich (a więc naukowych, filozoficznych i innych) dzieł, słowem nie wyodrębnia się tak zwanej literatury pięknej od piśmiennictwa.

Obok psychologistycznych definicji Chmielowskiego, Chlebowskiego, Lacombe'a figurują w rejestrze Wóycickiego socjologizujące określenia Brunetière'a i Paula oraz formalistyczno-socjologiczne Lansona.

W sformułowaniu Wóycickiego zaciera się granica przedmiotu badań literackich wobec braku wyraźnych i wystarczających jego wyróżników.

Kridl we „Wstępie" (M. Kridl: „Wstęp do badań nad dziełem literackim", Wilno, 1936) nawiązuje do prób Wóycickiego na gruncie polskim i wykorzystuje ich wyniki. Na przykładzie książek Wóycickiego i Kridla widać, jak mozolnie i powoli dokonywał się postęp w naszych badaniach literackich. Przed rokiem wydania rozprawy Wóycickiego na Zachodzie dojrzał już całkowicie idealistyczny kierunek w badaniach literackich (Vossler, Spitzer — neoidealistyczna, filologiczna szkoła niemiecka — 1905), a nieco po jej wydaniu — a na wiele lat przed książką Kridla — kształtuje się program formalistów rosyjskich (Szkłowskij, „Sztuka jako chwyt", 1917).

Kridl wykracza jednak poza zakres problematyki badawczej, tak ściśle zespolonej z współczesną Wóycickiemu sytuacją w dziedzinie nauki o literaturze, i stara się o wykrycie *specificum* literatury. Ów wyróżnik powinien być stosowalny do wszystkich rodzajów literackich i w praktyce badawczej spełniać rolę papierka lakmusowego.

Manfred Kridl uważa fikcję literacką za element konstytutywny dla dzieła literackiego.

2

W ramach szkoły fenomenologicznej, której patronem jest Edmund Husserl, opracował system estetyki Ziegenfuß w książce *Die phänomenologische Ästhetik*. Ingarden przetransponował podstawowe tezy szkoły na teren badań ściśle literackich. Nie podobna rozważać teorii Ingardena w oderwaniu od całego zaplecza filozoficznego fenomenologii.

Filozofia ta opiera się między innymi na twierdzeniu, że nauka bada i opisuje wyłącznie istotę fenomenów, a nie procesy ich powstawania (ogromną rolę gra tu intuicja). Ingarden w podstawowej książce *Das literarische Kunstwerk* (Max Niemeyer Verlag, Halle [Saale], 1931) ogranicza zakres badań literackich do wyodrębnionego dzieła literackiego. Cała jego książka („O poznawaniu dzieła literackiego", Ossolineum, Lwów, 1937), służy przeprowadzeniu tezy, że dzieło literackie jest autonomicznym tworem wielowarstwowym. Wielowarstwowość dzieła literackiego jest uzależniona od procesu poznawania go, składającego się z szeregu odrębnych aktów. Ingarden w roku 1931 sformułował twierdzenie o charakterze zdań w obrębie dzieła literackiego i do tego zagadnienia często później wracał podkreślając jego kluczowość.

„Zdania oznajmiające (w szczególności orzekające) w dziele literackim — według tego poglądu — nie są sądami *sensu stricto*, lecz zdaniami *quasi*-twierdzącymi; analogicznej modyfikacji ulegają wszelkie inne zdania w dziele literackim (np. pytajne)" (R. Ingarden: „O tak zwanej prawdzie w literaturze". *Przegląd Współczesny*, czerwiec—lipiec, 1937).

Konsekwentnie Ingarden dowodzi (tamże), że czytelnik nie ustosunkowuje się na serio do wyrażonych przez autora w dziele zdań *quasi*-twierdzących. Obecność tej specyficznej kategorii zdań decyduje o przynależności dzieła do literatury artystycznej. Wszelkie utwory, które zawierają poza zdaniami *quasi*-twierdzącymi zdania innego autoramentu (sądy *sensu stricto*), nie wchodzą w skład literatury — według wyrażenia Ingardena (tamże) — „literatury czystej krwi". Na przykład literatura agitacyjna czy tendencyjna, w której spotykamy twierdzenia autora będące wyrazem jego rzeczywistych poglądów, nie ma prawa obywatelstwa w tak określonej literaturze. Ingarden nie formułuje wyraźnie, jakie są cechy obiektywne zdań charakterystycznych dla literatury. Mówi natomiast o różnej postawie czytelnika nawet wobec tego samego dzieła, i ów stosunek czytelnika — zdaje się twierdzić — określa charakter tego dzieła. Ingarden jako przykład przytacza (tamże) „Ucztę" Platona, którą można czytać na dwa sposoby — raz jako dzieło artystyczne, drugi raz jako traktat naukowy — zależnie od nastawienia czytelnika.

Wobec niejasnego sformułowania sprawy *quasi*-sądów zacierają się granice literatury i tworzy się rozległe pogranicze między literaturą czystej i nieczystej krwi. Czy nie należałoby wykluczyć wobec rygorów Ingardena z zakresu literatury np. wczesnej powieści realistycznej, która wyrasta, między innymi, z dążeń emancypacyjnych określonej klasy społecznej, z wyraźnej tendencji do przezwyciężenia resztek feudalnego porządku?

Borowy w „Szkole krytyków" (*Przegląd Współczesny*, luty 1937) poddał analizie wywody Ingardena. Borowy zarzuca Ingardenowi, że o ile w zakresie nauki o znaczeniu słowa zaczyna od najmniejszych jednostek (wyrazów), o tyle w badaniach literackich ogranicza się do złożonych form (jak np. powieść), pomijając drobne formy, a mianowicie japońskie *haikai*, epigramaty poetyckie, czy też utwory jednowierszowe. Na podstawie szczegółowych rozważań Borowy dochodzi do wniosku, że w tych elementarnych formach występują zdania rzeczywiście twierdzące, zdania o charakterze sądów logicznych. Nie jest to jednak dla nich jako utworów wierszowych sprawa najważniejsza.

Końcowa teza Borowego brzmi: „W utworach poetyckich zdarzają się i sądy istotne i *quasi*-sądy" (tamże).

Ingarden w rozprawie „O tak zwanej prawdzie w literaturze", która jest repliką na artykuł Borowego, dowodzi m. in. na przykładzie zdania *sunt lacrimae rerum*, które Borowy uznał za zdanie istotnie twierdzące, że wobec kontekstu literackiego należy je uznać — zgodnie z teorią sądów pozornych — za *quasi*-sąd.

Przedmioty przedstawione w literaturze, o których mowa w zdaniach *quasi*-

twierdzących, nie mają charakteru rzeczywistego, posiadają tylko zewnętrzny *habitus* realności. Czytelnicy pozór rzeczywistości biorą za samą rzeczywistość (szczególnie często przy lekturze powieści współczesnej i historycznej), popełniając w ten sposób — zdaniem Ingardena — grzech wobec sztuki. Dzieło literackie jest wyobcowaną *quasi*-rzeczywistością, której związki z rzeczywistością obiektywną są nieskonkretyzowane, a odrębność tego świata oparta jest na zasadzie fikcji. Fikcja decyduje o literackim charakterze wszystkich elementów utworu.

W konkretnych badaniach Kridl zastosował poglądy filozoficzne Ingardena. Szczególnie wyraźnie występuje to w rozwiązaniu sprawy fikcji w utworze literackim.

„...okazuje się tedy jasno — kończy swoje wywody o fikcji Kridl — w ujęciu ścisłym i logicznym to, co już dawniej wiedzieliśmy (a co przez Ingardena po raz pierwszy zostało dokładnie s f o r m u ł o w a n e), a mianowicie, że świat literatury jest światem odrębnym, rządzącym się swoimi własnymi prawami, różnymi od praw życia, rzeczywistości i nauki. Nie mogę na określenie wszystkich jego cech razem znaleźć wyrazu lepszego, niż f i k c j a". („Wstęp do badań nad dziełem literackim", str. 52).

Kridl dokładnie zastanawia się nad odmiennością dzieła literackiego; podejmuje ingardenowską koncepcję sądów literackich, nie będących ani powiedzeniami, za które ponosi się odpowiedzialność, ani sądami właściwymi zarówno o przedmiotach realnych jak i idealnych, które są albo prawdziwe albo fałszywe. Kridl tę cechę wyróżniającą sądy literackie rozszerza na wszystkie pozostałe czynniki dzieła literackiego, jak postaci, zjawiska, przedmioty i procesy w utworze występujące.

Kridl w polemice, jaka się wywiązała nad jego „Wstępem", w rozprawce „O elemencie fikcyjnym w liryce" (Prace ofiarowane K. Wóycickiemu, Wilno 1937) podaje etymologię terminu fikcja. „Fikcja" znaczy tyle, co „formowanie, tworzenie, inwencja, kreacja wyobraźni" (od *fictio, fictor),* ale także — dodajemy — coś zafiksowanego. Etymologia ta jest oczywista. Różnice w rozumieniu terminu „fikcja" polegają na różnej interpretacji procesu formowania, tworzenia oraz jego wyników. Polegają na dodatkach, które są rezultatem różnic w założeniach metodologicznych i w systemach filozoficznych.

Według Kridla w obrębie uformowanego świata poetyckiego obowiązuje swoista prawda poetycka, której sprawdzianami są dobra kompozycja, logiczna motywacja i udany wyraz. „Nasze i czyjekolwiek doświadczenie zewnętrzne, czy wewnętrzne — dodaje Kridl — nie mogą być kryterium prawdy poetyckiej" („Wstęp do badań nad dziełem literackim").

Borowy nazwał Kridla „Ingardenem uproszczonym", zarzucając mu sprymityzowanie twierdzeń Ingardena. Zarzut opiera na — jego zdaniem — zbyt pośpiesznym uogólnieniu, że w dziele literackim istnieją tylko *quasi*-sądy. W późniejszej pracy („O tak zwanej prawdzie w literaturze") sam Ingarden podziela zapatrywania Kridla, dając im szerszą podbudowę filozoficzną.

3

W sformułowaniu Kleinera („Fikcja intelektualna w literaturze", Studia z zakresu filozofii i literatury, Warszawa, 1925) „fikcja" znaczy tyle, co „różna od tego, co dane w doświadczeniu, konstrukcja świata".

Kleiner zaznacza związki tak rozumianej fikcji z naukowo pojętą hipotezą. Hipoteza naukowa jest przypuszczeniem, które nie jest sprzeczne z dotychczasowym systemem naukowym, nie posiadamy jednak prawidłowego i wystarczającego dowodu jego prawdziwości. W filozofii literatury znany jest pogląd Meinonga, że zdania orzekające w dziele literackim są czystymi suppozycjami czyli przypuszczeniami. Fikcja intelektualna u Kleinera jest przedstawieniem literackim tego, co się może wydarzyć w rzeczywistości, co nie jest sprzeczne z tzw. przez Kleinera „duchowym doświadczeniem wewnętrznym". Ponieważ literatura kształtuje świat poetycki zgodnie z dążeniem umysłu, możliwe jest w pewnych typach twórczości np. występowanie sił irracjonalnych (w okresie romantyzmu i symbolizmu). Fikcja intelektualna jest więc przemyślanym przedstawieniem świata, który nie zawiera tajemnic, zagadek ani luk. Tej zracjonalizowanej konstrukcji świata przeciwstawia Kleiner fikcję estetyczną, „czy to pojętą jako swobodne przetwarzanie rzeczywistości przez fantazję, czy jako „świadome łudzenie się", uważane przez K. Langego za istotę sztuki" (tamże). Granica między fikcją intelektualną a estetyczną jest ruchoma w zależności od orientacji ideologicznej pisarza.

Zestawiamy w jednym paragrafie poglądy Kleinera i Górskiego sądząc, że ich aksjomatyka naukowa jest w najogólniejszych zarysach zgodna. Literaturę traktują obydwaj badacze jako wyraz całokształtu życia duchowego.

Górski pisze: „Następstwem swobodnego operowania w poezji rzeczywistością zmysłową jako środkiem wyrazu (całokształtu życia duchowego — przypisek nasz) jest pojawienie się w dziełach literackich dwóch pierwiastków, a mianowicie fikcji i konwencji". (K. Górski: „Poezja jako wyraz", Toruń, 1946).

Przy każdej okazji, a także przy rozpatrywaniu zagadnienia fikcji, należy pamiętać o idealistycznej nadbudowie teorii Górskiego, na zasadzie której literatura jest zobiektywizowanym całokształtem życia duchowego. Górski negatywnie ustosunkowuje się do stanowiska Kridla w sprawie prawdy poetyckiej. Uważa, że koncepcja jakiejś „własnej prawdy" w dziele literackim koliduje z traktowaniem literatury jako czynu rzeczywistości duchowej. Tę opinię Górski opiera na krytyce *quasi*-sądów Ingardena, uważając je albo za bezpożyteczną zabawkę terminologiczną, albo za szkodliwe twierdzenie, o ile wyciągnie się zeń wszelkie konsekwencje.

Górski jest przeciwnikiem tezy Ingardena, że dzieło literackie nie komunikuje żadnej prawdy. Podejmuje wysunięty przez Ingardena jako przykład opis dworku soplicowskiego, o którym Ingarden mówi, że się go nie bierze na serio, że nie jest on przekazem prawdy o rzeczywistym dworze w Soplicowie. Zamierzeniem autora, według Górskiego, jest podanie pewnej prawdy,

która może być niezgodna z prawdą obiektywną; czytelnik ustosunkowuje się również na serio do rzeczy przedstawionych. „Obecność jej (czyli fikcji) — konkluduje Górski — nie może być podstawą do twierdzenia, że literatura nie jest wyrazem żadnej prawdy" (tamże).

4

Uzupełniamy nasz przegląd historyczny zreferowaniem poglądów formalistów rosyjskich, mimo że w znanych nam pracach formalistycznych nie spotkaliśmy terminu „fikcja literacka". Zagadnienie, o które chodzi, da się wydedukować z ogólnej teorii dzieła literackiego.

Formalistów wszelkich odmian łączy stanowisko wobec literatury jako sztuki słowa, ze wszystkimi konsekwencjami metodologicznymi tej postawy, np. pomijaniem zagadnienia sensu w dziele literackim, hipertrofią tropienia chwytów itp.

Jedna z orientacji formalistycznych — można odkryć jej związki z fonologiczną szkołą praską — szczególnie zajęła się stosunkiem języka poetyckiego do mowy potocznej. Jakubinskij wysunął uznawaną tezę o wartości samodzielnej elementów poetyckiego języka. Szkłowskij w rozprawie „Sztuka jako chwyt" sformułował manifest kierunku formalistycznego: przeciwstawił dawnemu podziałowi na formę i treść nową dychotomię: materiału i chwytu. „Każda sztuka — pisze Żirmunskij — posługuje się jakimś materiałem, czerpanym ze świata przyrody. Materiał ten poddaje ona swoistej obróbce przy pomocy właściwych jej chwytów: zjawisko naturalne (materiał) zostaje w wyniku tej obróbki podniesione do godności zjawiska estetycznego, staje się „tworem artystycznym" (Żirmunskij: „Wstęp do poetyki", Warszawa, 1934; str. 15).

Formaliści zestawiają rzeczywistość literacką i obiektywną w celu odnalezienia i sformułowania chwytów obróbki artystycznej. Resztę problematyki usuwają z pola zainteresowań. Błędne jest według nich badanie sztuki przy pomocy „kanonów empirycznego świata" (tamże). W ujęciu formalistów w świecie sztuki tryumfuje *absolutum dominium* swoistych praw. W zestawieniu z problematyką naukową kierunku socjologicznego, który wchłania modyfikując problematykę formalistyczną, widać jej znaczne zubożenie i jednostronność.

Owemu autonomicznemu światu literackiemu, którego nie można przyrównać do obiektywnego, i językowi poetyckiemu o samodzielnej, niezależnej od języka potocznego wartości można by w systemie Kridla nadać nazwę „fikcji", choć — jak wspomnieliśmy — we własnej terminologii formalistów nazwy tej nie spotyka się.

5

Stosunek do zagadnienia fikcji literackiej oraz jego znaczenie i rozwiązanie określają pogląd badaczy na rolę literatury w przekazywaniu wartości poznawczo-wychowawczych.

Fikcja w dziele literackim według Kridla wyraża się w *quasi*-sądach, zdaniach o specjalnie literackim charakterze, w *quasi*-postaciach i *quasi*-stosunkach (między osobami w przestrzeni i czasie). Fikcja, powtórzmy, jest konstytutywnym elementem dzieła literackiego, elementem odróżniającym je od wszelkiej innej twórczości w słowie. Zagadnienie fikcji jest kluczowym problemem w badaniach literatury. Postawę tę zawdzięcza Kridl poglądowi na literaturę jako na rzeczywiście fikcyjny, nierealny obraz świata.

„Ingarden — przytaczamy opinię Kridla — używa wprawdzie niekiedy wyrażenia „fikcja", „złuda", ale za bardziej charakterystyczne uważa inne (czy też inaczej nazwane) cechy dzieła literackiego" (Kridl: „Wstęp do badań nad dziełem literackim", str. 49).

Fikcja sama ma się stać według Ingardena głównym obiektem naszych zainteresowań. Fikcja jednak jest jednym z czynników, które łącznie służą celowi sztuki *scilicet* literatury: w odbiciu i pomniejszeniu spokojnej kontemplacji jakości metafizycznych, jak wzniosłość, demoniczność, niepojętość, nieopisana jasność szczęścia, ale także groteskowość, czarowność i inne (Ingarden: *Das literarische Kunstwerk).*

Akty wytwórcze w czasie obcowania z dziełem literackim powinny — zdaniem Ingardena — doprowadzić „do wyjścia poza świat zastany, a czasem nawet uwolnienia się od niego przez wytworzenie świata na pozór nowego" (Ingarden: „O tak zwanej prawdzie w literaturze").

Przedmioty w dziele literackim mają charakter czysto intencjonalny, iluzyjny; ich przeznaczeniem jest „byśmy się dali — cytujemy — u w i e ś ć (tym) pozorom i byśmy choć przejściowo, choćby tylko „na pół serio" mogli widzieć w nich odrębną rzeczywistość" (tamże).

Jakkolwiek Ingarden uważa, że fikcja tylko współtworzy (wraz z innymi elementami) świat rzeczywisty, skondensowany, pełen podniet do metafizycznej kontemplacji, w istocie fikcja — tak jak u Kridla — służy konstruowaniu tej autonomicznej ekskluzywnej rzeczywistości literackiej. Kridl przypuszczał (w cytowanym przypisku), z czym jesteśmy zgodni, że całokształt tych elementów jest może tylko inaczej nazwany, naprawdę zaś także może być ochrzczony mianem fikcji.

Na stanowisku logocentrycznym stali także formaliści rosyjscy. Według ich interpretacji czerpany z rzeczywistości materiał przetwarzany jest przy pomocy chwytów artystycznych w fikcyjny, zautonomizowany świat literatury. Element fikcji decyduje o jego odrębności, jednak pełna problematyka fikcji rozpatrywana jest pod jednym kątem widzenia: pod kątem chwytów.

Kleiner odróżnia fikcję intelektualną od estetycznej na podstawie aktywnego albo biernego stosunku do życia, zorganizowanego lub chaotycznego odnoszenia się do jego objawów („poddawać się życiu... albo życie opanować..." („Fikcja intelektualna w literaturze" — słowa Kleinera). Kleiner wyżej ceni fikcję intelektualną. W stosunku do producenta problem fikcji w ujęciu Kleinera pełni funkcję normatywną, funkcję wartościującą i ważną — interpretatorską zaś w systemie teoretycznym.

Górski („Poezja jako wyraz") przeciwstawia się stanowiskom Ingardena i Kridla, schematyzując — jest zgodny z Kleinerem w poglądzie, że fikcja jest jednym ze środków wyrażania całokształtu życia duchowego. Bliższych szczegółów brak.

Wspólny trójkątowi badaczy: Ingarden, Kridl, formaliści — jest logocentryzm. Dwaj pozostali badacze podkreślają wprawdzie związki rzeczywistości literackiej i obiektywnej, lecz idealistycznie interpretowanej, to jest składającej się zarówno z elementów rzeczywistych, jak dowolnych.

Dla obu grup zagadnienie fikcji leży w centrum problematyki.

II. SYSTEMATYKA

6

Literaturę uznajemy za jedną z form ideologii. Za formę posiadającą określone miejsce w układzie innych ideologii (jak prawo, filozofia itd.), będących aktywnym odbiciem rzeczywistości, uwarunkowanym społecznie i historycznie. Przyczynkiem dla uprawnienia tezy o zależności fragmentów kultury od kultury jako całości jest sprawa równoczesności np. rozwoju nauki i literatury, zwłaszcza powieści realistycznej (rozpatrzone bliżej przez Cazamian: *Le reman et les idées en Angleterre*, Strasbourg, 1923 i Ossowskiego: Wykłady z socjologii sztuki w r. ak. 1946—47 na Uniw. Ł.).

Marks w dziełach swoich sformułował prawo fetyszyzmu towarowego. Złożone stosunki ekonomiczne między ludźmi, — twierdzi Marks — między czynnymi podmiotami, na zewnątrz przybierają wygląd stosunków przedmiotowych. Stosunki produkcji i wymiany są w rzeczywistości stosunkami między produkującymi i wymieniającymi, obiektywizują się w ich produkcie, w towarze, i doświadczeniu ludzkiemu są dostępne w swej rzeczowej postaci. Z czasem idzie zupełnie w niepamięć, że naprawdę pod postacią ruchu towarowego mamy do czynienia ze stosunkami między ludźmi; pozostaje tylko towar i jego stosunki (streszczenie według Schaffa, „Pojęcie i słowo", „Książka", 1946).

Myślimy, że z równą słusznością można mówić, parafrazując określenie Marksa, o fetyszyzmie literatury. Literatura jest wyrazem złożonych stosunków ideologicznych między ludźmi. Na zewnątrz przybrała rzeczową postać książek zamkniętych w bibliotece. Z czasem zupełnie zatraciła się świadomość, że w gruncie rzeczy literatura obrazuje stosunki między ludźmi; pozostało tylko dzieło i jego stosunki.

Marks wyciągnął konsekwencje z wykrycia pod maską obiektywnych stosunków towarowych stosunków ważniejszych, niedostępnych powierzchownemu studium. Jego zdaniem stół, krzesło, książka — same w sobie nie są towarem, stają się nim wówczas dopiero, gdy wchodzą w normalny obieg. Wartość nie jest niezmiennym atrybutem przedmiotu, lecz wynika z konkretnego, historycznego podłoża produkcji i wymiany. Wartość nie jest także relacją między towarami, lecz relacją zachodzącą między ludźmi.

Przetłumaczenie tych spostrzeżeń na język badań literackich nie przedstawia trudności. Książka dopiero wtedy staje się literaturą, gdy zostaje oddana w ręce czytelników, gdy można ją wypożyczyć w każdej bibliotece. Jej wartość nie da się określić na podstawie choćby najgruntowniejszego jej opisu, jak też najskrupulatniejszego porównania z pozostałymi reprezentantami literatury.

Koniecznością pracy naukowej jest wydzielanie przedmiotu zainteresowań, preparowanie większych całości, które w ich całościowym charakterze trudno byłoby poddać analizie. Naukowiec ponosi odpowiedzialność za wydzielenie przedmiotu badań. Nie może się ono przyczynić do całkowitej deformacji obiektu. Proces tworzenia abstrakcji musi być dokonany celowo i rzetelnie. Abstrakcja nie może służyć udowodnianiu jakiejś założonej i ukrytej tezy pod groźbą nieuczciwości naukowej.

W idealistycznej czy logocentrycznej interpretacji dzieła literackiego pomija się jego indywidualną czy społeczną genezę, odrywa się dzieło od środowiska w którym miało funkcjonować. Niewypowiedzianym *explicite* założeniem formalistycznych i idealistycznych kierunków w badaniach literackich jest twierdzenie, że dzieło literackie powstaje na tle indywidualnego stosunku autora do świata i służy jego „wyrażeniu się". Jest to wysublimowana nieco teza naturalistycznych koncepcji badawczych. W naturalistycznym systemie bowiem twórcę uznaje się za jednostkę wyposażoną w cechy osobiste, ewentualnie rasowe czy narodowe, które całkowicie mają usprawiedliwić i wyjaśnić jego twór.

Według Kleinera i Górskiego w literaturze przejawia się duch rozumiany jako całokształt doświadczenia wewnętrznego jednostki. W myśl twierdzeń Ingardena i Kridla, a zgodnie z zasadami fenomenologów, badacza nie interesuje geneza utworu literackiego. Dzieło jest autonomicznym fenomenem o własnej prawidłowości. Tego, co przedstawione w dziele literackim, nie można zestawiać z obiektywną rzeczywistością, gdyż są to — ich zdaniem — dwa odrębne, nic ze sobą nie mające wspólnego byty.

Naszym zdaniem takie odrywanie świata literackiego jako przedmiotu badań literackich (zwłaszcza bez uwzględnienia żadnych poprawek) jest właśnie nieprawidłową abstrakcją, nieusprawiedliwioną rzeczywistymi funkcjami literatury. Mści się ona w karykaturalnym zwężeniu problematyki naukowej i jej jałowości. Problematykę naukową badań literackich sprowadziło się do bezdusznego towaroznawstwa: opisu dzieła literackiego, jego związków i zależności z innymi dziełami. Zupełnie nie uwzględniono funkcjonalnego sensu literatury jako specjalnie czynnej formacji w obrębie kultury. Dla oceny dzieła literackiego konstruuje się wzorce wyrazu, dobrej kompozycji i logicznej motywacji, polegające w gruncie rzeczy na subiektywnym wartościowaniu elementów dzieła. Naturalnie można stwierdzić, czy poszczególne składniki dzieła są konieczne z punktu widzenia zrozumienia całości, ale jak — stojąc tylko na gruncie dzieła — rozważyć zagadnienie celowej selekcji? W stosunku do czego przyrównać rzeczywistość literacką? Pogląd, że wartość przedmiotu odtwarzanego (tego, c o się przedstawia) jest bez znaczenia dla wartości dzieła —

korzystamy ze sformułowań Ossowskiego („U podstaw estetyki", wyd. Kasy Mianowskiego, 1933) wyprowadza się albo stąd, że wartości dzieł odtwarzających szuka się wyłącznie w stosunku dzieła do jego przedmiotu (a nie desygnatów — według terminologii Ossowskiego) — tak czynili naturaliści — albo stąd, że odtwarzanie rzeczywistości uważa się tylko za pretekst do stwarzania pięknych układów jakości zmysłowych — to jest punkt widzenia malarzy-formalistów. Jak wygląda kompas, ustalający prawdę poetycką wewnątrz utworu bez odwoływania się do obserwacji i spostrzeżeń?

A dalej. Kridl mówi, na podstawie teorii Ingardena o *quasi*-sądach, że zdania literackie są odmienne niż powiedzenia, za które ponosi się odpowiedzialność, i niż zdania naukowe, których prawdziwość czy fałszywość da się ustalić.

Po pierwsze — uważamy, że nie ma zasadniczej różnicy, prócz stopnia precyzji, między zdaniem orzekającym w praktyce życiowej a zdaniem naukowym. Zarówno można stwierdzić prawdziwość lub fałsz orzeczenia o pogodzie, jak ponosić odpowiedzialność (zapewne Kridl chciał rzec — odpowiedzialność społeczną) za zdania naukowe. Po drugie — łatwo, uważamy, wprząc do tej systematyki zdania literackie. Literatura byłaby w interpretacji Kridla azylem zdań bez pokrycia, które wolno tworzyć i wypowiadać bez konieczności konfrontacji z obiektywnym stanem rzeczy i bez obawy o pociągnięcie do odpowiedzialności.

Nie dostrzegamy innej różnicy między odpowiedzialnością za plotki w maglu a tłoczone w tysiącach egzemplarzy słowa poczytnego pisarza i kompetentnego uczonego, prócz jej stopnia. Autor nieraz pragnie zrzucić z siebie odpowiedzialność za zawartość utworu na przykład przy pomocy specjalnej techniki pisarskiej. Mamy na myśli chwyt *nihil est in fabula, quod non fuerit prius in capitale dramatis personae* (w skrócie — nf) w „Czarnych skrzydłach" Kadena, którego funkcję zdemaskował Hopensztand („Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł", „Stylistyka teoretyczna w Polsce", „Książka", 1946). Nawet w tych wypadkach specjalnego starania o brak odpowiedzialności autor ponosi ją za owe świadome zabiegi, za przyczynianie się do dezorientacji. Trudno również zgodzić się z twierdzeniami Ingardena i Kridla, gdy chodzi o stosunek czytelnika do literatury. Czytelnik ma pełne prawo, i nie od dziś z niego korzysta, do naśladowania pozytywnych bohaterów powieściowych, nabywania z książek przekonań, wreszcie poznawania charakterów ludzkich i sytuacji życiowych.

Engels mówi o swoim ulubionym pisarzu, Balzaku, że się z jego powieści nauczył o realnych stosunkach społecznych i ekonomicznych we Francji pierwszej połowy XIX wieku o wiele więcej, niż z wszystkich historyków, ekonomistów i statystyków „razem wziętych". Podkreśla w ten sposób znaczenie Balzaka jako po prostu — h i s t o r y k a (Marks i Engels: *Ob iskusstwie*, Moskwa, 1933). Rzeczywista i prawdziwa wartość literatury to jej wartość poznawczo-wychowawcza.

Orzeszkowa w jednym ze swoich listów do Bałuckiego (z r. 1894) pisze o „...prawdziwej publiczności, pracującej, cierpiącej, z a p o m o c i p o c i e-

chę wdzięcznej, o pisarzach wydającej sąd bezinteresowny". W innym liście (do Kraszewskiego, 1880) informując o swojej walce „powieściowej" ze światopoglądem kosmopolitycznym stwierdza ona: „...ale zdaniem moim do rozpaczy powodu nie ma, tylko ognisty bodziec ku oddziaływaniu, spieszeniu z pomocą, na jaką komu stać" (Orzeszkowa: „Dwugłosy", Warszawa—Grodno, 1937). Ta postawa pisarska, tak charakterystyczna dla etyki pisarza pozytywistycznego, określa dokładnie nasze wyobrażenie o roli literatury w kształtowaniu i wychowywaniu człowieka i społeczeństwa.

Literatura w tamtych (wyżej omówionych) koncepcjach pełni funkcję zabawki: problemy, ludzie są stworzeni „na niby", *als ob* — stosunek autora i czytelnika do nich jest *ganz nicht ernst*.

Kleiner i Górski nie wyrzekają się wprawdzie interpretacji genetycznej utworu literackiego, ani nie rezygnują z odpowiedzialności autora za słowo, ale w konkretnych badaniach nie uniknęli błędnego koła, polegającego na tłumaczeniu utworu przy pomocy struktury duchowej, skonstruowanej na podstawie tegoż utworu (struktury naturalnie nie tożsamej z *homo artifex socialis*), a odpowiedzialność proponowana przez tych badaczy nie ma sankcji obiektywnych sprawdzianów.

Według nas artysta przekazuje (z całą odpowiedzialnością za swój czyn) pewien sens innym: ażeby to zrobić „musi odpowiedzieć — idziemy śladami myśli Mysłakowskiego („Funkcjonalny sens kultury", Kuźnica, 1947, nr 3) — pewnym obiektywnym wymogom: znaleźć wspólny język między sobą i bliźnimi. Lecz ci bliźni to także nie zbiorowisko jakichś absolutnych osobowości, jak chce personalizm, lecz konkretni ludzie, w określonym geograficznie, socjalnie i historycznie środowisku. Stąd każde dzieło jest naznaczone stygmatem paktu społecznego", stąd każde dzieło — dodajemy od siebie — jest również faktem społecznym.

Według nas literatura jest odbiciem realnej rzeczywistości, jej praw i konfliktów. Jeśli podkreślamy funkcję odbicia, ostro odgraniczamy się od teorii, które utożsamiają rzeczywistość literacką i obiektywną (jak naiwny socjologizm), czy też teorii, które uważają, że literatura nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz stwarza nową rzeczywistość (jak formalizm i idealizm). Nie identyfikujemy sytuacji literackich i życiowych, postaci literackich i rzeczywistych. „Wszystkie elementy dzieła literackiego — jak mówi Żółkiewski — a więc zarówno rytmika, kompozycja, jak fabuła i poszczególne sytuacje są tylko znakami, środkami literackimi, wyrażają jakieś treści ideowe". Pod groźbą niemożności odczytania ich nie wolno przecinać pępowiny między światem literackim a obiektywną rzeczywistością. Fikcja nie jest dla nas rusztowaniem nowej rzeczywistości, jak dla Ingardena i Kridla, ani celem w samym sobie, lecz:

„Element fikcji to — w największym skrócie ujmując — nic innego, aniżeli indywidualna, społecznie uwarunkowana, modalność kształtu i sensu rzeczywistości obiektywnej" (Hopensztand: „Satyry Krasickiego", j. w.).

7

W socjologicznej teorii literatury zagadnienie fikcji literackiej nie traci tej centralnej pozycji, jaką posiadało w dotychczasowych systemach. Pojemność problemu nie maleje, mimo że ze względu na to, iż literatura jest tylko jedną z form ideologii, element fikcji — w całości — nie jest wyróżnikiem literatury (jak np. u Kridla). Inne kwalifikacje stanowią o odrębności literatury.

Elementów zagadnienia fikcji dopatrujemy się w procesie formowania słownej postaci utworu. Za Schaffem („Pojęcie i słowo") cytujemy definicję znaczenia prof. Rubinsteina (*Osnowy obszczej psichołogii*, Moskwa, 1940, str. 341): „Znaczenie znaku jest uogólnionym odbiciem treści przedmiotowej". „Definicja znaczenia prof. Rubinsteina — komentuje Schaff — opiera to pojęcie o solidne zaplecze materialistycznej teorii odbicia, z drugiej zaś podkreśla charakterystyczną rolę słowa jako znaku, mianowicie jego funkcję uogólniania, społecznie uwarunkowaną i równocześnie społecznie postulowaną" (102). „Im wyższa jest abstrakcja, im szersze uogólnienie, tym bardziej rośnie rola słowa, tym potrzebniejsze staje się ono dla ich realizacji".

Elementarnym przejawem owej indywidualnej modalności — nawiązując do określenia elementu fikcji przez Hopensztanda — jest indywidualne uogólnienie treści spostrzegawczych w słowie, uogólnienie społecznie uwarunkowane. Pisarz zezwala na obcowanie z rzeczywistością, której jest twórcą, tylko za pośrednictwem swojego aparatu słownego (dokonywa własnych uogólnień pomijając jedne cechy i określenia przedstawianych przedmiotów, a podkreślając inne). Rzeczywistość literacka już w swych najdrobniejszych składnikach jest opracowana intelektualnie przez autora. W miarę konstruowania całości świata poetyckiego proporcjonalnie wzrasta znaczenie pisarskiego opracowania. Najważniejszych bowiem stosunków i powiązań przedmiotów nie wykrywamy oglądowo, możemy je oddać albo w abstrakcyjnej formule, albo w odpowiednim skomponowaniu wizji świata.

Ogólniej mówiąc, w obrębie problemu fikcji mieszczą się zagadnienia selekcji — z zagadnieniami leksykalnymi i ze sprawą doboru obrazów —, zagadnienia kompozycji i zagadnienia motywacji. Wszystkie te zagadnienia zawarte były w problemie fikcji w wariantach innych teorii. Problematyka mimo to została rozszerzona. Elementy dzieła literackiego, które były albo wyłącznie opisywane, porównywane, albo także interpretowane na zasadzie prostego stosunku sprawczego między twórcą a dziełem, w myśl socjologicznej antynaturalistycznej teorii posiadają bogatszą treść. „Humanistyka naturalistyczna z racji swych założeń — dowodzi Żółkiewski — ograniczała się do badania raczej przemian stylu kultury, niż przemian jej rzeczowej treści. Odpowiadano nie tyle na pytania, jak to się dzieje, że w danym miejscu i czasie może powstać w ogóle i powstaje dzieło literackie o takich i takich właściwościach, odpowiadano raczej na pytanie, jak to się dzieje, że — zakładając w ogóle istnienie i rozwój literatury — jedne jej cechy jakościowe zastępowane są przez inne, że zmieniają się style". („Nad książką antynaturalisty", *Kuźnica* 1947, nr 24, 25).

8

W dotychczasowej praktyce badawczej kierunku socjologicznego istnieją dwa nurty. Pierwszy reprezentowany na obcym gruncie przez Lukacsa, w Polsce kontynuowany przez Stawara, Kotta i innych. Drugi, którego wyrazem są dwie rozprawy Hopensztanda, nie znalazł dotąd (po wojnie) w Polsce konsekwentnych kontynuatorów. Również trudno ustalić rodowód tej odmiany socjologicznych badań. Budzyk np. nie podaje nazwisk poprzedników Hopensztanda. Jego studia wyrosły z korzeni lingwistycznych teorii zachodnioeuropejskich, formalizmu rosyjskiego i transponowanych na teren nauki o literaturze marksistowskich zasad interpretacji kultury.

„W lapidarnym sformułowaniu (Budzyk: „Zarys dziejów stylistyki teoretycznej w Polsce, „Stylistyka teoretyczna w Polsce", „Książka", 1946) celem badacza literatury, wyznającego tę teorię, jest (zatem):

1. morfologiczna analiza rzeczywistości literackiej i
2. jej poznawczo-socjologiczna interpretacja".

Punktem wyjścia dla badań literackich Hopensztanda są kształty językowe dzieła literackiego. Autor np. w pierwszym stadium rozprawy ustala charakter morfologiczny poszczególnych elementów utworu literackiego. W satyrach Krasickiego m. in. stwierdza np. Hopensztand istnienie „monologów abstrakcyjnych". Tę cudaczną nazwę zastępuje autor terminem „satyra-kazanie", „rozumiejąc przez to taki odpowiednik literacki kompozycji oratorskiej, który wcielił się w kształt gatunku literackiego, zwanego satyrą" („Satyry Krasickiego", str. 341). Formy spotykane w literaturze posiadają *genus proximum*, odpowiednik w mowie potocznej. „Na pytanie, co dany formant „znaczy", jaki jest jego sens — komunikuje Hopensztand — odpowiedź nie jest trudna: uważny badacz szybko odczytuje ją z odpowiedniego paragrafu „Umowy Społecznej", obowiązującej w obrębie danego języka *(langue)*" (tamże). Trzecią fazą studium jest więc ustalenie sensu funkcjonalnego danego formantu, odpowiedź na pytanie: „do jakiej formuły poznawczej da się sprowadzić postawa człowieka, wygłaszającego np. mowę normatywno-moralizatorską?". Pod morfemami literackimi Hopensztand odnajduje postawę poznawczą pisarza. Ogniwem w poszukiwaniach są owe życiowe zjawiska językowe, których odpowiedniki literackie są przedmiotem badań.

Tynianow próbuje przeprowadzić specyfikację niektórych literackich form; zatrzymuje się jednak na stwierdzeniu odpowiedniości między formą literacką a formą mowy potocznej, związaną z określoną sytuacją życiową, i ich wzajemnego oddziaływania.

„Miejsce ody — pisze Tynianow — zajmują p o t o c z n e z j a w i s k a j ę z y k o w e. Funkcja językowa, orientacja, t e n d e n c j a języka szuka odpowiedniej formy i znajduje ją w romansie, kalamburze, *bouts-rimés*, szaradzie itd. I tu także o kierunku ewolucji (literackiej) w znacznej mierze przesądza moment genetyczny, a mianowicie obecność w mowie potocznej takich czy innych form. Taką dziedziną życia codziennego, warunkującą istnienie okre-

ślonych zjawisk językowych, w epoce Karamzina był s a l o n. Salon — faktor obyczajowy, element życia praktycznego, staje się w tym okresie faktorem literackim" (J. Tynianow: „O ewolucji literackiej", tłum. J. Pomianowski [maszynopis], str. 12). Oto socjologicznie potraktowana dynamika rozwojowa pewnego wycinka rosyjskiej literatury.

Hopensztand konsekwentnie, po ustaleniu analogicznych form literackich i praktycznych, przesuwa problem w dziedzinę teorii poznania, a postawę poznawczą wywodzi także z szerszych nurtów prądu kulturowego. Teza o jednorodności zjawisk językowych (w literaturze i w praktyce z zastrzeżeniem, że się ich nie utożsamia) jest fundamentalną tezą metodologiczną w socjologicznych badaniach typu Hopensztanda. „Badacz przez długi czas — uzasadnia autor wybór swych założeń — nie miał ochoty pytać o „sens" takiej, czy innej formy, skoro mógł się pławić dowoli w „bezpośrednio" danych fluktach poglądu na świat. Zresztą doceniamy ogromną doniosłość badań *histoires des idées*, przypisujemy im jednak charakter względnie-literacki" („Satyry Krasickiego", str. 338).

Między pierwszym, omówionym wyżej, a drugim odgałęzieniem socjologicznej metody w badaniach nie ma sprzeczności metodologicznych. W obydwu wypadkach obowiązuje jednaki stosunek do dzieła literackiego, do literatury i jej funkcjonowania, który odnajdujemy pod każdą czynnością poznawczą.

O ile Hopensztand — traktujemy tu jego i Lukacsa stanowiska jako typowe — podejmuje próbę socjologicznej interpretacji językowego aspektu literatury, o tyle Lukacsa zajmuje wyłącznie socjologiczne wyjaśnienie dzieła w aspekcie sensów. Czy i jak pisarz zafałszował obraz rzeczywisty w swoim dziele? Jak można wyinterpretować socjologicznie owe zafałszowania? Jak wypada zestawienie historycznej sytuacji, socjologicznie opracowanej, z tym, co przedstawia dzieło literackie? — Oto problematyka np. studium Lukacsa o „Chłopach" Balzaka (*Twórczość*, 1945, z. 3). Na podstawie ogólnikowej znajomości tego typu rozpraw powstała opinia, że metoda socjologiczna daje równie „niecałkowitą" wiedzę o badanym dziele literackim, co np. dotycząca ducha wiedza psychologistów. Szczególnie wytyka się jej brak analizy formalnej dzieła literackiego, która rzeczywiście w studium o „Chłopach" Balzaka jest zaledwie muśnięta w uwagach o kompozycji powieściowej.

Nie chcemy wmawiać Hopensztandowi, że w jego tok badawczy dałoby się włączyć tę fragmentaryczną, wstępną problematykę rozpraw Lukacsa, zwłaszcza że jego osobista wypowiedź, którą przytaczaliśmy, jest negatywna, odmowna. Wydaje się, że nie sprzeciwiając się logicznej i jednolitej koncepcji badawczej można włączyć problematykę zafałszowań w momencie, gdy Hopensztand rozważa postawę poznawczą, reprezentowaną w kształtach dzieła literackiego. Wykrzywienie rzeczywistości, względnie jej prawidłowy wizerunek da się wykorzystać dla egzemplifikacji nazwanej postawy poznawczej.

W ten sposób prawidłowo, zdaje się, postawionoby pozorny i pradawny problem tzw. stosunku formy i treści w dziele literackim: Czy tożsama jest

postawa poznawcza, wyrażona w morfologicznych składowych utworu, z wprost wyjawioną, „bezpośrednią" ideologią dzieła? (Problem Balzaka — postępowego realisty i Balzaka — wstecznego mieszczucha).

W pracy o „Mowie pozornie zależnej" Hopensztand konstatuje behawiorystyczne chwyty prozy Kadena. Behawioryzm według jego określeń atomizuje i zaciemnia świat, „nie budząc równocześnie przeświadczenia, że w tych mrokach kryją się skarby". Autor przytacza opinie zdezorientowanych i zawiedzionych krytyków, Turowskiego i Irzykowskiego, a potem sam prostuje: „Tymczasem sprawa ma się tak: Jedynym — *horribile dictu* — oknem na kapitalistyczną Europę w „Czarnych skrzydłach" — jest Coeur..." W miejscu tłumionego z programowych względów wykrzyknika zmieściłaby się proponowana przez nas problematyka. Naturalnie jest to tylko teoretyczny pomysł, który pozostanie postulatem aż do czasu pierwszego szczęśliwego rozwiązania. Jeszcze raz prosimy tymi uwagami o potencjalnej możności złączenia dwóch kierunków wewnątrz systemu socjologicznej nauki o literaturze nie obciążać konta żadnego z ich przedstawicieli.

W porównaniu do nowszych kierunków badawczych (formalistycznego, idealistycznych, fenomenologicznego) omawiany kierunek charakteryzuje przesunięcie punktu ciężkości ku sprawie poglądu na rzeczywistość, pisanej i niepisanej ideologii, wyrażonej przez wszystkie składniki utworu.

Element fikcji bowiem, którego wytropienie jest zadaniem badacza, to indywidualna, społecznie uwarunkowana modalność kształtu i sensu rzeczywistości obiektywnej, to indywidualny, wytłumaczalny socjologicznie produkt obróbki myślowej, literackiej języka potocznego i życiowego materiału, to wyraz artystycznej, teoriopoznawczej, społecznej i politycznej ideologii pisarza.

III. PRAKTYKA

9

Rozważyliśmy dotąd w sposób ogólnikowy praktykę badawczą kierunku socjologicznego, rozszczepioną na dwa nurty, oraz możliwość ich zespolenia. W tej części pracy zamierzamy na kilku wybranych przykładach prześledzić konsekwencje rozwiązań — w duchu idealistycznym i materialistycznym — problemu fikcji literackiej. W toku naszych rozważań podkreślaliśmy pierwszorzędną wagę tego problemu jako zagadnienia stosunku świata literatury i rzeczywistości konkretnej. Ustawienie tych dwu rzeczywistości przez badacza jest wyrazem jego filozoficznych poglądów. O ile socjologiczna interpretacja literatury polega na wyjaśnianiu zjawisk literackich przy pomocy konkretnych, historycznych, życiowych sytuacyj, o tyle w idealistycznej historiografii rozpatruje się literaturę w związku z niezależnymi dziejami ducha ludzkiego.

Formalizm rezygnuje z uciekania się do zjawisk innego szeregu, zjawisk pozaliterackich, zgodnie z założeniem, że fakty kulturowe należy rozpatrywać

wyłącznie w ich obrębie. Ideałem naukowości w jego rozumieniu jest badanie idiogenetyczne. W ten sposób spod oka formalisty wymyka się szereg istotnych, prawdziwie wyjaśniających, a bynajmniej nie pseudo-naukowych problemów genezy dzieła literackiego.

W formalistycznych pracach spotyka się tendencje do wykrywania „jedności stylowej" w różnych dziedzinach działalności ludzkiej: w religii, literaturze, sztuce rządzenia państwem, w prawie i sposobie życia (Burckhardt „Kultura renesansu we Włoszech"). W tym zestawieniu konspiruje się tę rzeczywistą sytuację, która stwarza analogie, natomiast zbieżności interpretuje się przy pomocy sztucznej konstrukcji, „wszechogarniającego stylu".

Idealistyczni zaś badacze literatury żonglują starymi mitami różnych kreacji ducha ludzkiego. Wieczne — ich zdaniem — problemy literatury otwierają stale tym samym kluczem.

Jednym z rozpowszechnionych mitów jest teoria dwu prądów. K. Górski w swoich wykładach podtrzymuje koncepcję walki uczucia z rozumem na tle dziejów ludzkości. „Od zburzenia równowagi średniowiecza ludzkość żyje ruchem wahadłowym". W różnych epokach historii przeważają różne typy twórczości: od intelektualizmu, racjonalizmu do mistycyzmu, irracjonalizmu, od Renesansu do Młodej Polski. A dziś — w dalszym ciągu streszczamy wywód Górskiego — zmagają się nadal te dwie potęgi. Różne typy twórczości są odpowiednikami dwu biegunów niezmiennego ducha ludzkiego.

„Walki „uczucia" i „rozumu" — pisze na temat ewolucji literatury Georg Lukacs — jednej izolowanej i abstrakcyjnej władzy człowieka z drugą nigdy nie bywa w rzeczywistości. Istnieje ona tylko w banalnych konstrukcjach burżuazyjnej historii literatury" *(K istorii riealizma*, Goslitizdat, Moskwa, 1939).

Lukacs szeroko polemizuje z utartym poglądem przeciwstawiania np. okresu niemieckiego Oświecenia okresowi „burzy i naporu" na zasadzie dominowania uczuciowych lub rozumowych elementów. Historycy literatury udowadniają, że epoce Oświecenia brak pierwiastka duchowego. Lukacs na przykładzie walki Lessinga z praktyką i teorią tzw. tragedii klasycznej wykazuje, że tacy przedstawiciele Oświecenia jak Diderot i Lessing sami przeciwstawiali się czysto rozumowym konstrukcjom tej tragedii, nie uznającej uczuć ludzkich. Ci sami jednak pisarze burzyli modne konwencje dworsko-arystokratyczne swojej epoki, a brali w obronę zwyciężającego mieszczanina i jego literaturę.

Społeczno-polityczne przemiany rodzą nowy typ człowieka. Literatura atakuje tego nowego obywatela lub broni przed ginącym i starym porządkiem.

10

Teza Lukacsa zawarta w teoretycznej rozprawie z poglądami na rozwój literatury brzmi w ogólniejszym sformułowaniu tak:

Wewnętrzne antynomie kulturowe pewnej epoki są ideologicznym odbiciem przeciwieństw życia społecznego; komplikacje sytuacji społecznych są żywo

notowane przez literaturę. Analogicznie do nierównomiernego rozwoju społecznego występuje nierównomierność w ewolucji literatury tego czasu.

Genezę „Wertera" Goethego upatruje Lukacs (tamże) w walce o doskonałego, wszechstronnego człowieka w społeczeństwie burżuazyjnym. Ideał tego człowieka nieraz kreśli filozof i literat. Lukacs powołuje się na Feuerbacha i Jacobiego, odkrywców zamaskowanych antynomii osobowości i społeczeństwa w ustroju burżuazyjnym.

„Tak, jestem ateistą i bezbożnikiem, który... chce kłamać jak kłamie umierająca Desdemona, kłamać i oszukiwać jak Pylades, wydający siebie zamiast Orestesa, zabijać jak Tymoleon, naruszać prawa i przysięgę jak Epaminondas i jak Johann de Witt, popełnić samobójstwo jak Otto, grabić świątynie jak David, tak — zrywać kłosy w sabat tylko dlatego, że jestem głodny i że prawo jest dane dla człowieka, a nie człowiek dla prawa", — pisze Jacobi w otwartym liście do Fichtego.

Lukacs przypisuje proroczą wartość „Werterowi". To, co uwyraźni się dokładnie w XIX wieku, dostrzega Goethe w 1774. Wielcy realiści XIX w. Balzak i Stendhal opracują literacko te same problemy wówczas, gdy dojrzeją one wraz z krzepnięciem społeczeństwa kapitalistycznego. Lukacs uważa, że nie Chateaubriand jest kontynuatorem Goethego, jak dowodzi tradycyjna historia literatury, lecz właśnie wymienieni autorzy. „Werter" jest według Lukacsa jednym z pierwszych etapów walki o realizm.

„Cierpienia młodego Wertera" są wynikiem niewoli rygorów mieszczańskiej moralności. Najwyższy wyraz filozoficzny etyka mieszczańska znalazła w poglądach Kanta i Fichtego, w ich dążeniu do sformułowania ogólnie obowiązujących praw ludzkiego postępowania. Etyka ta ma być pozbawiona wszelkich przeciwieństw, ogłasza się ją jako bezapelacyjne, niezmienne prawo dla społeczeństwa, które w tym samym czasie ulega gwałtownym przeobrażeniom. Indywiduum działające — formalnie jest zgodne z tym mieszczańskim kodeksem, ale w życiu praktycznym kaleczy się o jego prawa.

Przyczyną tragedii Wertera jest nierozerwalne małżeństwo Lotty. Jego stałość opiera się nie na wzajemnej miłości, lecz na wspólnej bazie materialnej. Ten szczególny przypadek jest ilustracją powszechnego buntu przeciw więzom moralności. Za konfliktem miłosnym stoi konflikt uniwersalny. Werter pozbawia się życia, nie chcąc otrząsnąć się z iluzji heroicznego mieszczaństwa.

Stary Goethe mówi o epoce Wertera: „Rozbite szczęście, przeszkody w działaniu, niezaspokojone pragnienia — są to tragedie nie jakiejś jednej epoki, ale każdego oddzielnego człowieka. I byłoby źle, gdyby każdy choć raz w życiu nie przeżywał takiej epoki, w której „Werter" jest napisany jakby dla niego". Rzeczywiście recepcja w dotychczasowym społeczeństwie wskazuje na długotrwałą aktualność „Cierpień Wertera". Lukacs opinię Goethego lokalizuje w ramach ustroju kapitalistycznego, w którym obowiązują dawne prawidła moralności.

11

Opinie znawców literatury zaważyły na stosunku zwykłego czytelnika do książek. Refleksy ogólnych, przedstawionych wyżej teorii badawczych odbiły się we wstępach do wydań popularnych, z których korzystały przez wiele lat szkoły. Zdrowy stosunek do literatury został skażony mitem wielkiej literackiej przygody, ucieczki w inną krainę, czy pięknoduchowskiego estetyzmu, lubowania się w arabeskach stylu.

W poprzednich dwu paragrafach przedstawiliśmy konsekwencje socjologicznej koncepcji fikcji literackiej na przykładach finezyjnej roboty historyka literatury — Lukacsa. Tutaj chcemy podać przykład pracy popularnej o młodym Dostojewskim. Książka Kirpotina *Mołodoj Dostojewskij* (Akad. Nauk Z.S.R.R., Ogiz, Moskwa 1947) jest dobrą naukową monografią; dzięki prostemu językowi i łatwemu ujęciu przedmiotu jest dostępna dla fachowo nieprzygotowanego czytelnika. Przekład skomplikowanych sporów metodologów i teoretyków literatury na poprawny język prac popularnych i zdolnych do poczytności decyduje o stosunku przeciętnego odbiorcy do literatury. Pośród polskich popularnych monografii (J. Słomczyńska „Maria Konopnicka", H. Dąbrowolska „O K. Irzykowskim", wstępy popularne do bieżących wydań klasyków) nie znajdziemy tego typu publikacji co książka o Dostojewskim, która łączy poprawną i sprawdzalną naukowo interpretację utworów Dostojewskiego z obowiązkiem wpajania czytelnikowi stosunku do literatury, gwarantującego mu maksimum życiowych korzyści i intelektualnych wzruszeń.

12

Socjologiczna metoda (nie jej wulgarna odmiana) wzbraniała się dotychczas przed użytkowaniem elementów biografii autora dla wyjaśniania jego dzieł. Biografistyka stanowiła pole szaleństw psychologistów i wszystkich badaczy skłaniających się ku idealizmowi. Tymczasem, jak to wykazały pierwsze próby, dane biograficzne opracowane w nowy sposób są bardzo przydatne w pracy historyka literatury. Konstrukcja doświadczenia Dostojewskiego zbudowana przez Kirpotina mało przypomina np. obraz doświadczeń Krasińskiego w monografii Piniego.

Biografizm w stylu Piniego wybiera zagadnienia pod kątem zgodności między twórczością a faktami życiowymi — przeważnie w postaci doznań psychicznych. Historyk stara się jak najbardziej uprawdopodobnić przeżycia autora przez opisy jego podróży, dziejów nieszczęśliwych miłości, opinie przyjaciół i bliskich. Uzyskaną strukturę nazywa się autorskim doświadczeniem duchowym, którego emanacją jest twórczość.

Wielką zasługą formalizmu jest podważenie tezy o identyczności sytuacji w życiu i w literaturze — wprawdzie za cenę wykopania przepaści między obu światami. Doświadczenie duchowe pisarza zamienia formalista na doświadczenie rzemieślnicze pisarza i opisuje zawartość tradycji formalnej jego utworów.

Dla ubogiej biografii pisarza sporządzonej przez idealistycznego badacza wiele faktów jest nieprzydatnych, gdyż bezpośrednio nic nie mówią o jego pisarstwie. Pozornie nieprzydatne dane, dotyczące np. udziału pisarza w organizacjach wolnościowych, okazują się w konstrukcji ich społecznego doświadczenia bardzo ważne. Związków Mickiewicza z dekabrystami nie uwzględnia sześćdziesiąt kilka prac (do roku 1928!) omawiających „ideę" „Konrada Wallenronda", podczas gdy związki te są rozstrzygające dla interpretacji jego sensu i funkcji. Związki te mogły być słabe, lecz oświetlają one tendencję ideologiczną pisarza.

Fakty z życia pisarza w socjologizującej biografistyce są dobrane pod kątem typowości i podciągnięte pod szersze kategorie — obyczajowe, społeczne — epoki.

Na doświadczenie społeczne pisarza składają się typowe fakty z jego życia, zgodne i „przystające" do historycznych, ogólniejszych procesów. Fakty dobrane są w aspekcie ważności historycznej. Ze względu na charakter tych danych są one dostępne naukowemu opisowi, składają się na socjologiczny życiorys pisarza.

Życie osobiste pisarza może być prawidłowo zrozumiane tylko w zestawieniu z życiem społecznym w całości, z podstawowymi tendencjami społecznymi danego okresu. Drobne osobiste zdarzenia życiowe nabierają właściwego sensu dopiero wówczas, gdy włączy się je do kontekstu życia społecznego.

Wiele utworów Heinego wyjaśniano przez osamotnienie autora, które miało być albo wynikiem jego psychicznych dyspozycji, albo rezultatem uprzedzeń wobec Żyda, co podkreślali zarówno antysemiccy krytycy, jak sjonistyczni obrońcy. Lukacs wyjaśnia natomiast, że „Heine przerósł duchowo demokrację burżuazyjną, zrozumiał jak nikt oprócz niego w Niemczech — do czasu Marxa i Engelsa — historyczną rolę i znaczenie proletariatu, ale nigdy nie stał się proletariackim rewolucjonistą" *(K istorii riealizma)*. Heine znalazł się w klasowej i partyjnej próżni, był osamotniony. Tak na konkretny, historyczny język da się przełożyć wiele „indywidualnych stanów i przeżyć".

Inni krytycy w cechach fizjologicznych upatrywali determinujące czynniki działalności pisarskiej (np. kulawy Byron i Liebert — gruźlik). Nie da się zaprzeczyć, że istotnie te momenty wpływały m. in. na stosunek pisarza do otaczającej rzeczywistości i w tym znaczeniu posiadają wartość wyjaśniającą.

W socjologicznej praktyce dopiero całkowita konstrukcja społecznego doświadczenia (a nie jego elementy) służy do interpretacji twórczości. Wykluczono możliwość drobiazgowego odnoszenia pewnych przeżyć autorskich do określonych fragmentów pisarstwa, zarzucono naturalistyczny zwyczaj.

W ten sposób doświadczenie społeczne autora — zadanie socjologizującej biografistyki — stanowi ramy dla twórczości, jest najogólniejszym zakreśleniem pola twórczej pracy pisarza. W granicach tej konstrukcji należy poszukiwać odpowiedników socjologicznych i determinant poszczególnych etapów twórczości.

Problemat doświadczenia społecznego rozbił Kirpotin na dwa działy: pochodzenie społeczne Dostojewskiego oraz idee przewodnie epoki.

Zapoznamy czytelnika — w największym streszczeniu — z odpowiednimi rozdziałami monografii o Dostojewskim.

13

Dostojewski wyrósł ze środowiska pozbawionego „ustalonych form i tradycji rodowej", ze środowiska *raznoczyńców* (urzędnicy, lekarze, nauczyciele, literaci, kupcy, służący, uciekinierzy z seminariów duchownych — słowem: trzeci stan.

Dopiero na oczach Dostojewskiego konsoliduje się jego klasa społeczna, klasa, z której lewego skrzydła w późniejszym okresie wyrośnie rewolucyjna inteligencja. Podstawy materialne i społeczne nowej dziejowej formacji były niepewne, stąd jej niepokój, duch bojowy, dążenie do osiągnięcia trwałej społecznej pozycji. Nie chodziło nawet o wzbogacenie się, względnego bowiem, aktualnego dobrobytu tym ludziom nie brakowało, lecz o wyjście na „lepszych ludzi", o zajęcie trwałego i cenionego miejsca w społeczeństwie. Ojciec Dostojewskiego, jak i inni, był przekonany, że w ramach społeczeństwa stanowego najlepiej można uzyskać swój cel przez zakup ziemi. Dostojewscy realizują marzenia i wprowadzają w swej posiadłości rządy bata. Ojciec zostaje zabity przez pańszczyźnianych chłopów. Teodor Dostojewski przez całe życie marzy o kupnie majątku ziemskiego, który jest symbolem dobrobytu i szczęścia.

Poza trudną drogą rozszerzania posiadłości ziemskich istniała w owych czasach inna droga kariery dla *raznoczyńca*-inteligenta: nauka. Wykształcenie było również środkiem wyjścia na „lepszych ludzi" w związku z przyszłym, cenionym zawodem. Obydwaj synowie Dostojewskich z woli ojca studiują w Głównej Akademii Inżynieryjnej w Petersburgu, chociaż obaj mają zdecydowane aspiracje literackie. Teodor Dostojewski źle się czuje wśród nauk technicznych; za swoje powołanie życiowe uważa pisanie książek. W roku 1843 kończy Akademię i otrzymuje państwową posadę inżyniera. Z tego czasu pochodzi list do brata: „Służba mi obrzydła. Służba obrzydła mi jak kartofle". Toteż wkrótce rzuca posadę i zostaje wymarzonym, ale „chudym literatem". Nadzieje na duże pieniądze wiąże z projektami przedsiębiorstwa wydawniczego. Tymczasem w listach pisarza dominują rozrachunki finansowe, plany wielkich i intratnych przedsięwzięć. Dostojewski, podobnie jak Niekrasow, znajduje się w sidłach „demona-miliona". Pieniądze przynoszą — według ówczesnego poglądu w środowisku *raznoczyńców* — niezależność, szacunek, miejsce na szczycie piramidy społecznej. Ale niskie pochodzenie nie pozwala młodemu pisarzowi na zajęcie wysokiej pozycji społecznej, zawsze pozostaje „inteligentnym proletariuszem". Gra w swoim otoczeniu rolę *homo novus*, gdyż społeczeństwo rosyjskie w okresie pańszczyzny nie znało tego typu awansu raznoczyńca.

Na młodość Dostojewskiego przypada ważny społeczny proces przekształcania się rosyjskiego społeczeństwa feudalnego w kapitalistyczne. Proces ten został przewidziany i utrwalony w „Pikowej Damie" Puszkina (1834),

w „Księżnej Ligowskiej" Lermontowa (1836) — „pieniądze, oto czego pragnęła jego dusza". Już na początku tych historycznych przeobrażeń literatura notuje obok *raznoczyńca*-karierowicza rysy typu *raznoczyńca*-buntownika. Wprawdzie ten *raznoczyniec* nie występuje z żadnym politycznym czy społecznym programem, ani w imieniu klasy, ani w imieniu narodu, ale szuka potwierdzenia swoich praw w nowych warunkach, określonych przez proces historyczny. Dostojewski należał do zaczynającego się formować i różniczkować trzeciego stanu w Rosji, naówczas kraju właścicieli ziemskich i pańszczyźnianych chłopów. Historia umieściła Dostojewskiego w pierwszych stadiach procesu przekształcania się rosyjskiego społeczeństwa feudalnego w społeczeństwo kapitalistyczne.

Taka jest — w skrócie — konstrukcja społecznego pochodzenia Dostojewskiego.

14

„Aby filozoficznie i artystycznie zrozumieć niewyczerpany materiał życiowego doświadczenia — uzasadnia Kirpotin — należy sięgnąć do przewodnich idei epoki". Dostojewski szukał ich w rosyjskiej i europejskiej myśli społecznej, w rosyjskiej i europejskiej literaturze.

Zagadnienie istoty człowieka postawiła w sposób właściwy filozofia i literatura Oświecenia w XVII i XVIII wieku w związku z krytyką teologii i opozycją wobec religijnych zapatrywań na człowieka. W systemie chrześcijańskim człowiek jest skażony grzechem pierworodnym i w tym znaczeniu jest bratem diabła. Marx i Engels krytykują obłudę religijną, która każe co ludzkie uważać za obce człowiekowi, a wszystko nieludzkie za jego rdzenną właściwość (zapewne m. i. klasykom marksizmu chodziło o „działanie łaski w człowieku").

Holbach, Rousseau, Feuerbach („człowiek człowiekowi bogiem") — oto linia filozoficznej rehabilitacji człowieka. „Jeśli charakter człowieka jest określony przez warunki, to należy te warunki uczynić ludzkimi" — wyciąga praktyczny wniosek Karol Marx. Teza o człowieku z gruntu dobrym narzucała postulat równowagi społecznej, niezależnie od godności, zaszczytów i tytułów.

W rosyjskiej literaturze linię obrony człowieka przed feudalno-cerkiewną tradycją reprezentowali: Bieliński, Dostojewski, Czernyszewski, Dobrolubow, Czechow i Gorki.

Pokolenie Dostojewskiego czyta klasyków literatury pod kątem wyjaśnienia „zagadnienia człowieka". Człowiek jest miarą rzeczy w świecie najwybitniejszych pisarzy epoki: spośród rosyjskich klasyków — Puszkina, Lermontowa, Gogola, a George Sand, Balzaka i Schillera — spośród pisarzy zachodnioeuropejskich. Twórczość tych pisarzy spełnia wymagania humanizmu: domaga się równości wśród ludzi i zmiany warunków, w jakich żyje człowiek.

Kirpotin posługuje się w wyborze rozważanych pozycji lektury Dostojewskiego zasadą „książek czasu", których kult jest potwierdzany niejedno-

krotnie przez współczesnych. „Kult Schillera (na przykład) nie był osobistym upodobaniem Dostojewskiego, był właściwy całej postępowej rosyjskiej społeczności, był — według opinii Dostojewskiego — bardziej charakterystyczny dla Rosji niż dla krajów zachodnio-europejskich". Kirpotin przytacza listy i wyznania czterdziestowców, że naukę o „dobrym człowieku" czerpali z wyróżnionych przez monografię książek. Wielkie uwielbienie dla utworów George Sand — przedstawicielki utopijnego socjalizmu w literaturze — było znamienne dla postępowego kręgu społeczeństwa rosyjskiego, do którego należał młody Dostojewski.

W ścisłym związku z ideami utopijnego socjalizmu pozostaje twórczość publicystyczna i naukowa Bielińskiego — „koryfeusza ruchu wyzwoleńczego" tamtej epoki. Literackie wystąpienia Bielińskiego stanowiły podstawy dla ideologii zmiany ówczesnej rzeczywistości rosyjskiej. Dostojewski w młodości przyjaźnił się z Bielińskim, którego entuzjastyczna opinia o „Biednych ludziach" niemało przyczyniła się do ich rozsławienia.

Dostojewski pisze później w „Dzienniku pisarza": „Poznałem go (Bielińskiego) jako namiętnego socjalistę... namiętnie przyjąłem wtedy całą jego naukę". Przekonania Bielińskiego oddziałały w przemożny sposób na poglądy pokolenia „zachodowców". Dostojewski stanął po stronie Bielińskiego przeciwko słowianofilom, ówczesnemu wstecznemu ugrupowaniu, a nawet przeciw prawemu skrzydłu postępowców — *zapadników*.

Sztandarowym hasłem czterdziestowców, których mianem obdarzyła potomność Dostojewskiego, było uwłaszczenie chłopów. Tradycja pietraszewców sięgała ruchu dekabrystów rosyjskich; Dostojewski tu także zajmuje najbardziej skrajne miejsce; jest zwolennikiem natychmiastowego uwłaszczenia, nie zaś stopniowego osiągania na drodze ewolucji. Pod wpływem idei utopijnego socjalizmu mnożyły się w ówczesnej Rosji antyrządowe kółka konspiracyjne. Utopizm tego etapu socjalistycznego ruchu polega na walce z zastaną strukturą społeczną — z pominięciem niezbędnych i zasadniczych reform ustrojowych — oraz na braku oparcia w rewolucyjnych dążeniach o masy. Rząd carski rozbił towarzystwo pietraszewców, Dostojewskiego zesłano na katorgę. Na tym kończy się okres młodości pisarza.

Kirpotin podkreśla, że twórczość młodego Dostojewskiego można rozważać tylko w związku z jego przynależnością do postępowych kręgów społeczeństwa rosyjskiego w latach czterdziestych. Rozważana ze stanowiska jego reakcyjnych poglądów w latach siedemdziesiątych, twórczość ta jest nieczytelna.

15

Przytoczone przez nas twierdzenia służą w monografii Kirpotina właściwej interpretacji dzieł Dostojewskiego. Historyk literatury pokazuje, jaki artystyczny kształt przybrały tezy ideologiczne pokolenia np. w „Biednych ludziach", będących książką o rehabilitacji *czynownika*. Dostojewski przełamuje konwencję literacką, która uważała *czynownika* za wspaniały obiekt

kpin i śmiechu. Nawet „Płaszcz" Gogola nie zdołał przeciwstawić się w całości tej konwencji. W tej pierwszej rosyjskiej „powieści społecznej" odzwierciedliły się tendencje utopijnego socjalizmu, zarówno w pozytywnym poglądzie na człowieka, jak i w błędach programu naprawy.

Konflikt w powieściach Dostojewskiego gra nie mniejszą rolę, niż w utworach dramatycznych. Typ konfliktu zależy od społeczno-psychologicznego dążenia jego bohatera „z dołu do góry". Siły, które występują przeciwko biednemu człowiekowi w powieściach młodego Dostojewskiego, są anonimowe. Nie wcielają się one w żadne zdecydowane typy. Społeczne antynomie, klasowe antagonizmy nie są przedstawione dostatecznie wyraźnie. Najczęstszym schematem akcji w tych powieściach jest zetknięcie się samotnego, „biednego" bohatera, marzącego o łatwym szczęściu, z nieprzezwyciężonymi przeszkodami na drodze jego realizacji. Przeszkody ustawia wroga, niezrozumiała siła. Bohaterowie popadają w obłęd wobec bezskutecznej walki z tym wrogiem lub stają się wykolejeńcami. Kirpotin podkreśla różnicę między „obłędem powieściowym" Dostojewskiego i Hoffmana. „U Hoffmana obłęd przybiera mistyczny, transcendentny charakter, u Dostojewskiego odtworzenie obłędu jest poddane prawom konsekwentnego realizmu". Anonimowe, wrogie siły łatwo nazwać w języku nowych ustrojowych form: powstającego mechanizmu społeczeństwa kapitalistycznego.

16

Przytoczone materiały z praktyki badawczej, zaczerpnięte zarówno z prac specjalnych jak i popularyzatorskich, mają ilustrować zagadnienia teoretyczne.

Staraliśmy się pokazać funkcję problemu fikcji literackiej w świetle konkretnych badań, aby tym wyraźniej uprzytomnić rozległość, pożytek i nowatorstwo studiów literackich socjologicznego kierunku. W obydwu zreferowanych rozprawach wyraziście występują elementy zagadnienia fikcji literackiej, jak sprawa odbicia rzeczywistości konkretnej w literaturze, intelektualna konstrukcja świata przedstawionego, odmiennie niż w idealistycznych teoriach rozumiane doświadczenie pisarza, który nas interesuje jako *homo artifex socialis*, dalej problem typowości osób i sytuacji, tzn. ich zgodności z rzeczywistymi prawami rozwoju. Sądzimy, że przykłady uprawniają nas do powtórnego sformułowania założonej na początku drugiej części referatu tezy. Każde odbicie rzeczywistości empirycznej jest zarazem sądzeniem o niej. W utworach literackich, jak w innych przejawach ideologii, mamy do czynienia z odzwierciedleniem życia, tzn. z sądem pisarza o życiu, jego wartości i przebiegu. Sąd uwarunkowany jest samą rzeczywistością, udziałem pisarza w życiu, stosunkiem pisarza do jego przejawów i osiągniętą w następstwie orientacją.

Fikcja, zarówno w sferze kształtu jak i w sferze sensów dzieła literackiego, jest środkiem uogólnienia dla artysty. W elemencie fikcji pisarz odsłania swoją wiedzę o życiu. Fikcji nie należy więc przeciwstawiać rzeczywistości obiektywnej, lecz traktować ją jako ideologiczną formę odbicia świata.

W Z N O W I E N I A

OPOWIADANIA DĄBROWSKIEJ

MARIA DĄBROWSKA: *Znaki życia.* Pięć opowiadań. Wydanie drugie. Wydawnictwo „Dobra Książka". Wrocław — Katowice, 1947; str. 135 i 1 nl.

I

Wydany po raz pierwszy w roku 1938 zbiór opowiadań Marii Dąbrowskiej, którego nowe wydanie leży przed nami, nie wzbudził wówczas podobnego zainteresowania, przynajmniej w krytyce, co *Ludzie stamtąd* (1925). Na *Znaki życia* padł wyraźnie cień *Nocy i dni*, padł tym mocniej, że książka ta powstała niewątpliwie w zasięgu wielkiego dzieła Dąbrowskiej. „Jeśli co łączy te pięć utworów, to identyczność bądź występujących postaci, bądź wymienianych miejscowości z postaciami i miejscowościami opisanymi w *Nocach i dniach* — pisze w przedmowie autorka. *Znaki życia* stanowią zatem coś, co można by nazwać — resztą warsztatową *Nocy i dni*.

Cień ów oraz rychły wybuch drugiej wojny światowej są powodami, dla których obecne, drugie wydanie *Znaków życia* należy traktować jako książkę nową. I jako o książce nowej, nie sięgając do rzadkich ocen przedwojennych, będziemy o niej pisać.

Środowisko szlacheckie i inteligenckie końca ubiegłego stulecia i początku bieżącego, oraz z wielką znajomością człowieka opisywane postacie „z ludu" — to teren, na którym przywykliśmy widzieć autorkę *Nocy i dni*. Dzisiejszego czytelnika dzieli od tego środowiska rozmiar czasu, który jest przełomem epoki. Tym łatwiej oddać sprawiedliwość dorobkowi pisarskiemu, który staje przed nami bardziej skrystalizowany i wykończony. W szeregu dzieł pozbawionych aktualności w węższym znaczeniu tego wyrazu, a niewątpliwie zawsze bliskich i głęboko aktualnych, książki Dąbrowskiej zajmują miejsce najbardziej poczesne.

Omawiany cykl opowiadań poświęcony został problemowi nazwanemu w tytule. Punkt widzenia, z którego ujęte są postaci bohaterów opowiadań, takimi słowy przedstawia autorka w przedmowie: „Wszystkie (utwory) dotyczą ludzi, którzy wskutek przypadkowych lub istotnych okoliczności nie przejawiają pełni bogatego i wszechstronnego istnienia. Dają jednak w miarę swych sił — pośród gorączkowej i skrzętnej aktywności — przynajmniej znaki życia".

Na przykładzie trzech reprezentatywnych opowiadań zbioru spróbujmy uchwycić i określić, co autorka pojmuje przez znaki życia. Filip Jaruga, który bez powołania został księdzem, jest więźniem swojego stanu *(Ksiądz Filip)*. Daremnie szuka sensu i sankcji moralnej w swoim życiu, nie znającym pracy ani miłości. Człowiek nieskomplikowany i silny, szuka tego uświęcenia z uporem i napięciem wszystkich sił zdrowego organizmu i zbłąkanej duszy. I dawszy znak życia — w swojej miłości do Werosi, jedynym dobrym uczynku, jaki spełnił dla ludzi — ginie pod zbyt wielkim ciężarem podjętej walki. W chwili kiedy wydaje mu się, że osiągnął zrozumienie — u schyłku swoich źle przeżytych lat — jak ma żyć człowiek, ginie od tego zbyt wstrząsającego wzruszenia. Jedynym znakiem jego życia pozostaje spóźniona żarliwość zapoznanej przez niego samego i sponiewieranej miłości, żarliwość wiedzy zdobytej zbyt późno: „Jedno jest tylko życie i jedno powołanie. Być ludziom ku pomocy".

Kompromitacja panny Reginy Winczew-

skiej *(Panna Winczewska)*, której życie odsłania autorka na moment w chwili kontroli jej biblioteki, pozwala dojrzeć znaki życia tej istoty, równie żałosne jak wysiłki tonącego szczeniaka. Tutaj sytuacja jest przeciwna niż w poprzednim wypadku: nie człowiek zbyt silny został uwięziony, lecz czepia się kurczowo życia istota nieskończenie słaba. Reginę Winczewską uczyniła natura zbyt nikłym egzemplarzem człowieka, by zdołał dla siebie wydobyć od życia coś więcej nad pozór. Ale tego pozoru życia broni ona z całą siłą — broni przy pomocy kłamstwa, głupoty i świętego prawa do życia, jakie posiada każda istota. Dlatego to daje znaki życia niemniej rozpaczliwe niż ksiądz Filip Jaruga.

Niestrudzona krzątanina Oktawii Kociełłówny-Przemyskiej *(Oktawia)* około swoich celów doczesnych ma w pewnym względzie niemniej doniosłe znaczenie dla utrzymania sensu życia, jak niestrudzone bohaterstwo, jak walka o postawę duchową uwięzionego w carskim więzieniu Marcina Śniadowskiego *(Szkiełko)*. Wolność wyboru pomiędzy życiem a śmiercią, jaką daje Marcinowi ukryte w celi więziennej szkiełko, oto jego ostateczny znak życia.

2

Przerwijmy na tym tok przykładów i dowodów. Przerwijmy, ażeby się zastanowić, jak rozumieć tezę Dąbrowskiej o znakach życia błyskających przed każdą istotą. Ludzie tych opowiadań zostali bardzo ubogo wyposażeni w materiał szczęścia ludzkiego. Za ubóstwo swoje biorą rewanż w tym większej *żarliwości życia* tam, gdzie pozostała im jaka taka pewność, jaka taka swoboda przeżyć.

Takie zjawisko rewanżu za swoje niedostatki zna dobrze psychologia, i nazywa je kompensacją. Zjawisko kompensacji stanowi jedną z głównych podstaw psychologii indywidualnej Alfreda Adlera, według którego wszelkie poczucie mniejszej wartości szuka wyrównania czyli kompensacji w bogatej aktywności tam, gdzie jednostka ma dla niej swobodne pole. Opowiadania Dąbrowskiej można śmiało nazwać *opowiadaniami kompensacyjnymi*.

Ludzie Dąbrowskiej właśnie w imię procesu wyrównawczego przywiązują się do pewnych wartości ostatecznych, które ich pogrążają lub wynoszą. Te przywiązania i wartości posiadają nieraz kształt pozoru. Dla Panny Winczewskiej tą rzeczą ostateczną, niezbędną dla uchronienia swojego życia (w sensie moralnym naturalnie), jest pozór miłości, którą jakoby budzi. Dla Oktawii Przemyskiej — pozór pożytecznej dla kogoś pracy. Dla uwięzionego Marcina pozór, który już staje się symbolem — pozór wolności. Domniemana możliwość śmierci z godnością.

Pozory zatem, chociaż nie mają w sobie obiektywnej wartości, mogą być przecież jej znakiem, jej symbolem, w stopniu rozmaitym. „Bo różne są znaki wolności: sztandary, złote herby, orły, gryfy i lwy. Lecz im większa jest niewola człowieka, tym skromniejszy i okrutniejszy jest znak jego wolności. A bywa, że staje się nim tylko krzywe i ostre szkiełko".

I tutaj kryje się przypuszczenie na pozór sprzeczne z tym, co mówiliśmy o temacie cyklu: że opowiada nam o ludziach ubogich w „substancję szczęścia", w istotę samego życia. Patrząc na centralne pod tym kątem zagadnienie opowiadań Dąbrowskiej rzec możemy, że prawdą okazuje się tylko to, co tak chętnie łudząca się Oktawia mówi o swoich szczęśliwych rywalkach. W ostatecznym rachunku nie mają one przecie od życia więcej, niż kobiety „nieuprzywilejowane". Ci, którym wiele dano, są wobec losu zrównani z tymi, którzy mają najmniej. Ani jedni, ani drudzy obiektywnie nie otrzymują nic więcej nad pozór, z którego budują swoje wielkie lub małe, bogate lub ubogie życie.

Gdy się pamięta, że takie jedynie narzędzia ratunku podaje Dąbrowska swoim postaciom, nie trudno określić jej postawę filozoficzną wobec rzeczywistości. Światopogląd Dąbrowskiej cechuje umiarkowany pesymizm. Pesymizm co do losu ludzkiego. Ten los jest bardzo istotnym składnikiem budowy dzieł Dąbrowskiej. Jest to wyraźnie istniejąca obiektywna siła, z którą walczą bohaterowie.

W świecie moralnym Dąbrowskiej los nie oznacza niczego metafizycznego, jest to pozytywnie uchwytny splot sił, jak dane naturalne, fizyczne człowieka, wyobrażenia i określenia otrzymane od grupy socjalnej, z której on pochodzi, wreszcie historyczny układ stosunków. Z tego rodzaju uchwytnym losem walczą dotykalne i zwyczajne, „z prawdziwego zdarzenia", postaci Dąbrowskiej. W obliczu tego losu człowiek, chociaż obalany, ciągle się podnosi i z uporem dąży do swoich celów. Wiara w człowieka jest bardzo silna u Dąbrowskiej. To ona w tak spokojnych jej nowelach stanowi ukryty nurt serdecznego, głębokiego uczucia dla człowieka.

3

I kiedy do tego miejsca docieramy w refleksjach nad znakami życia, jakże nieoczekiwanie zmienia się ich wygląd. Opowiadania — oparte na temacie braku i ubóstwa — wyrażają przecież wysoką pochwałę życia. Kompensujące niedosyt, dają przecież świadomość jakiejś wielkiej szczęśliwości istnienia. Tak wielkiej, że człowiek nie umie jej sprostać, i rodzi się żal. Niewytłumaczony żal i litość odczuwają u Dąbrowskiej ludzie szczęśliwi. Odczuwają je te postaci, które, jak Natalia, są przeciwstawieniem braku, które samą swoją egzystencją świadczą o uszczęśliwiającym zdrowiu życia, o jego jędrnej pamięci.

Cała ta wiedza o nigdy nie dość miłośnie żałowanej kruchości życia nie zmienia jednak faktu, że w postawie pisarskiej Dąbrowskiej najznamienniejszą cechą jest szacunek dla życia i płynąca stąd siła i otucha. Choć treścią staje się tragiczna niekiedy walka bohaterów o możność dania ostatecznego znaku życia, nowele jednak odznaczają się wielkim spokojem. Ma on swoje źródło nie tylko w epickim temperamencie pisarki, ale właśnie w tym trwającym w jej nowelach poza wszystkimi zdarzeniami poczuciu cenności istnienia. Poczuciu, które nic nie ma wspólnego z tak rozpanoszonym w naszej literaturze biologizmem. Bo jego formuła brzmi u Dąbrowskiej inaczej: „na jałowym, chropowatym gruncie zakwita jeszcze dość uczuć, którymi można żyć".

Elementy nadające w ujęciu Dąbrowskiej wartość życiu pochodzą bowiem w dużej mierze z kręgu wytworów społecznych, z kręgu obiektywnego obcowania człowieka z człowiekiem. Atmasfera jej opowieści wyrasta ze świata, pachnącego jak chl b razowy. Jest to świat kultu pracy, który spotykamy np. w powieści północnej i który się nam w niej tak „egzotycznie" podoba. Chociaż Dąbrowska najczęściej przedstawia warstwy szlacheckie i inteligenckie, bohaterowie jej są ludźmi, których naturalną atmosferę życiową stanowi praca. Ten ich świat jest bardzo niezależny od jadów produkowanych tak obficie przez „zagęszczone" życie wewnętrzne środowiska kultury miejskiej. Świat na owe jady bardzo odporny, trochę prowincjonalny.

Bardzo wyraźna i namacalnie bliska jest w nim granica, gdzie subiektywizm ludzki natyka się na zdrowy i trudny opór rzeczy materialnych oraz obiektywnego świata. Ten świat trudności stawiających zaporę dowolności ludzkiej tworzy w opowiadaniach Dąbrowskiej czynnik spokoju, czynnik konstruktywny i trwały. On to specyficznie zabarwia klimat jej opowieści, a dorobek Dąbrowskiej — to dorobek należący do kultury ludzkości pracującej.

Obok pracy wielką rolę odgrywa w tym świecie przyroda. Nie pod względem ilości poświęconego miejsca, lecz wagi roli kompozycyjnej. Jest ona traktowana z charakterystyczną powagą. W powieściach i opowiadaniach odgrywa rolę „przestrzeni" dla rozmyślań postaci o sobie. Jest też nieraz nosicielką ważnych akcentów kompozycyjnych. Tak jest szczególnie w najbardziej zwracającej uwagę noweli tomu *Panna Winczewska*. W noweli tej rozwijają się trzy równoczesne motywy: walka panny Winczewskiej, monolog wewnętrzny Natalii oraz intensywna melodia niepokoju przyrody. Rozwijają się na sposób zbliżony do kontrapunktu muzycznego, a motyw przyrody posiada bardzo ważną rolę w wyrażaniu idei opowieści.

Przy tym wszystkim przyroda w *Znakach życia* zostaje przedstawiona w roli obiektywnej i niezależnej od człowieka. Jej egzystencja radosna i świąteczna towarzyszy istnieniu człowieka jak stały, lecz przecież niezależny od unoszonych w wagonie ludzi widok z pociągu.

W takim ujęciu ujawnia się epickie spojrzenie pisarki, dla której sprawy człowieka, chociaż tak bliskie, posiadają swój odrębny, liryzmem nienaruszony kształt. Są skończone i zamknięte tak, jak „musiały być". Nic w ich przebiegu autorka nie narusza niecierpliwą interwencją. Jej serdeczne współczucie dla swoich bohaterów nie powoduje żadnych zakłóceń toku epickiego. Miłość dla różnorodnych cudzych kształtów psychiki i życia każe jej się pochylać z gorącym zainteresowaniem nad tymi ludźmi, każe odczuwać głęboką solidarność z ich dolą. Jest to stanowisko przeciwne niż wyrażanie zawsze siebie pod wszystkimi maskami postaci powieściowych. Jest to stanowisko prawdziwego epika.

Krytyczna ocena życia, lecz bez pesymizmu, humor i wiara w wytrwałość człowieka, społeczny kąt patrzenia na sprawy moralności indywidualnej, obiektywna trzeźwość i głęboki nurt uczuciowy — to na wybitniejsze cechy twórczości Dąbrowskiej, które znalazły również wyraz w tomie opowieści o *Znakach życia*.

Janina Pregerówna

„20 LAT ŻYCIA" UNIŁOWSKIEGO

ZBIGNIEW UNIŁOWSKI: *Dwadzieścia lat życia*. Powieść. Wydanie trzecie. Spółdzielnia wydawnicza „Wiedza". Warszawa, 1946; str. 343 i 1 nl.

I

Dwadzieścia lat życia to utwór autobiograficzny. Nie tylko dlatego, że znane nam w głównych rysach dzieje młodości Zbigniewa Uniłowskiego pokrywają się z powieściowymi losami Kamila Kuranta. Autobiograficzny charakter książki wynika przede wszystkim z jej wewnętrznej logiki. Mały chłopiec, którego poznajemy na pierwszej stronicy powieści, nieodstępnie towarzyszy nam przez cały ciąg lektury. Wszystko, co w książce jest bezpośrednio przedstawione, dzieje się w jego obecności, dociera do czytelnika poprzez jego świadomość, jest oglądane dosłownie z jego „punktu widzenia": „Plecy wyrosły ponad stołem czarną bryłą, przemieniły się w rozchylone ramiona, nad którymi błysnęły złote binokle, zapachniało ostro tytoniem i kolońską wodą, Kamil utonął twarzą w tych zapachach, rękami objął twardy kark ojca, tulił twarz pośród mocnych i krótkich pocałunków" (s. 193).

Wydaje się nawet, że częste u Uniłowskiego szeregi zdań współrzędnie złożonych, bezspójnikowych, stanowią stylistyczny odpowiednik dziecięcego patrzenia na świat, w którym nie ma jeszcze hierarchizacji spostrzeżeń i łączenia ich we wzajemne związki i uwarunkowania. Bo tylko Kamilowi przysługuje prawo do wewnętrznego monologu. Chwyt pisarski: *nihil est in fabula, quod non fuerit prius in capitale dramatis personae* (według zręcznego sformułowania Hopensztanda) został ograniczony do jednej postaci i pozornie zastosowany z całą konsekwencją. Uważna lektura powieści pozwala znaleźć kilka zaledwie miejsc, w których autor zasadę tę narusza (monolog wewnętrzny sklepikarza „spod piątego", str. 155, Andrzeja, str. 217, Gorlickiej, str. 289).

Ale taka technika wspomnieniowa, zacieśniając obraz świata do pola dziecięcego widzenia i pojmowania, zubożyłaby go dotkliwie. Uniłowski unika tego w dwojaki sposób: albo interpretując odpowiednio spostrzeżenia Kamila („Kamil jeszcze raz zauważył, że ten czysty, światowy pan na tle ciasnego pokoju — bo pokój jakby zmalał — wygląda wprost niepokojąco, groteskowo", str. 203), albo też uzupełniając je autorskim komentarzem, zawierającym to wszystko, co było absulutnie „ponad stan" intelektualny nieletniego bohatera. Jest to znowuż metoda właściwa autobiografii: pisarz, cofając się w przeszłość, obiera „punkt widzenia" z lat swego dzieciństwa i w ten sposób uobecnia ją czytelnikowi. Gdy jednak chce zająć stanowisko sprawozdawczo-oceniające, przywraca dystans czasowy wobec opisywanych zdarzeń.

Typowe cechy autobiografii jako gatunku literackiego uwidoczniają się również w konstrukcji utworu. Nie można jej rozpatrywać — jak to się często zdarza przy innych powieściach — w kategoriach wziętych z teorii dramatu. Książka — zgodnie z intencjami autorskimi zaświadczonymi przez tytuł — jest właśnie historią paru lat życia.

Któryś z pisarzy wyraził się, że jeśli na pierwszej stronicy noweli autor wspomina, że w ścianie wbity był gwóźdź, to w dalszej akcji gwóźdź ten m u s i być do czegoś potrzebny. Są twórcy, którzy podobne zasady, choć z mniejszą rygorystycznością, stosują w powieściach. Uniłowski do nich nie należy. Przy pierwszej lekturze jego książki można sądzić, że pewne zdarzenia czy postacie zostały wprowadzone do powieści po prostu dlatego, że „tak było", z uległości wobec inercji materiału wspomnieniowego. Ale dokładniej wczytując się w utwór nabieramy przekonania, że te pozornie przypadkowe zdarzenia i postacie, nie wpływając bezpośrednio na dzieje Kamila Kuranta, przemijając bez śladu, są przecież albo bardzo typowe, albo w swej wyjątkowości znamienne dla środowiska, w którym żyje bohater. A c h a r a k t e r j e d n o s t k i u r a b i a n y j e s t p r z e d e w s z y s t k i m p r z e z b y t s p o ł e c z n y j e j ś r o d o w i s k a. Taki jest sens poznawczy, lub — jeśli ktoś chce — „fikcja intelektualna" zawarta w „Dwudziestu latach życia".

Tę myśl wyraża mimochodem sam autor, niejasne jej przeczucie posiadają niektóre postacie, z Kamilem na czele. „Dwadzieścia lat życia" nie są jednak powieścią z tezą; sformułowanie jej narzucają czytelnikowi przedstawiane postacie, sytuacje, wydarzenia. Uniłowski pokazuje jak „dżungle bezlitosnych praw i twardego bytowania" — Powiśle bezrobotnej biedoty i lumpenproletariatu — kształtuje charakter Kamila na swój obraz i podobieństwo: w tym drobnomieszczańskim dziecku rozwija się instynkt samozachowawczy, trzeźwość i cynizm, nieufny i agresywny stosunek do życia.

Jeżeli środowisko odgrywa tak doniosłą

rolę w życiu jednostki, należy mu się szczególna uwaga. Z chwilą gdy wydarzenia przeniosły bohatera w nowe otoczenie, bieg ich zatrzymuje się, Kamil zostaje usunięty na bok i zdegradowany do roli biernego obserwatora. Na planie pierwszym — zawsze opis środowiska, najpierw jego umiejscowienia fizycznego (więc np. ogólny obraz Powiśla, potem kamienicy gdzie mieszkały ciotki Kamila, mieszkania pp. Piszczków, ul. Gołębiej i mieszkania Gorlickiej, internatu w Zakopanem), potem typowy przebieg dnia. („W tym czasie Kamil wstawał o siódmej rano, wypijał szklankę mleka, brał z sobą bułkę z masłem i szedł do szkoły" — str. 26; „Około godziny piątej nad ranem rozpustny Hilary, dozorca kamienicy przy ulicy Leszczyńskiej, zwlekał się z nieprawego łoża...", str. 115; „Dzień w mieszkaniu pani Gorlickiej rozpoczynał się w kuchni...", str. 283 itd.).

Obraz każdego ze środowisk całkuje się głównie poprzez niezwykle liczną galerię postaci, — jak to już wspomniano — nieraz luźnie tylko związanych z losami Kamila albo zupełnie dla nich obojętnych. Ta nienasycona ciekawość Uniłowskiego wobec otaczającego świata ludzi, wobec istniejących w tym świecie socjologicznych powiązań i różnorodności psychologicznej— chroni jego powieść przed tak charakterystycznym dla innych autobiografii egotyzmem: Kamil stanowi ośrodek opowiadania, ale równocześnie jest tylko „nieświadomą drobiną rozwijającą się wśród nawałnicy" (s. 129).

Dlatego też gdy mowa o analogiach i nieświadomych wzorach „Dwudziestu lat życia", obok Dickensa (na którego wskazywali: Irena Krzywicka — „Polski Copperfield" w *Wiadomościach Literackich*, 1937, nr 50 i Leon Piwiński w *Roczniku Literackim* za r. 1937, str. 62) — z jeszcze większą oczywistością nasuwa się myśl o autobiograficznej trylogii Maksyma Gorkiego: *Dzieciństwo, Wśród obcych, Moje Uniwersytety* (1913-1923). Łączy z nią powieść Uniłowskiego nie tylko tragizm losów opuszczonego i krzywdzonego dziecka, ale i zapamiętale ciekawy, badawczy stosunek do otoczenia, pasja portretowania typów ludzkich napotkanych na drodze życiowej.

2

W latach międzywojennych odbywał się na dużą skalę proces dyferencjacji wśród drobnomieszczaństwa: z jednej strony na spekulacyjnych aferach i paskarstwie dorabia się pierwsza generacja lumpenburżuazji, z drugiej — obserwujemy pauperyzację i wzrost armii rezerwowej przemysłu. Ale bezrobocie spycha deklasujące się drobnomieszczaństwo wraz z częścią klasy robotniczej w szeregi lumpenproletariatu.

Uniłowski tych procesów gospodarczo-społecznych bezpośrednio nie pokazuje, jakkolwiek z poszczególnych napomknień i drobnych rysów zawartych w powieści wnioski wyżej podane dają się wyprowadzić. W powieści znajdziemy za to rozwinięcie i upostaciowanie problemu: jeżeli charakter jednostki zostaje ukształtowany przez jej grupę społeczną, to z kolei formy współżycia, moralność, ideologia tej grupy jest w ostatecznej instancji określona przez zachodzące procesy ekonomiczne.

Język socjologii tłumaczą bohaterzy powieści na język swej krzywdy. Przyjaciel Kamila Marek opowiadał „legendy i krwawe historie mieszkańców tej dzielnicy. O bojach i dramatach, o nożowych rozprawach, oblewaniu twarzy niewiernych mężczyzn kwasem siarczanym przez mściwe kobiety. Mimo woli ukazywał wyobraźni Kamila przyczynę odmienności tego środowiska: to nędza sprawiała, że ludzie tak nikczemnieli..." (str. 137.) To nędza również sprawia, że ciotki Kamila są takie „nierówne; pieszczą i ściskają, kiedy wesołe, za chwilę znów żrą się, popłakują, mówią o jakimś innym, lepszym życiu, które przepadło na zawsze" (s. 145). W niej tkwią źródła obyczajowego rozkładu i moralnego zakłamania, zjadliwego plotkarstwa i bezmyślnego okrucieństwa, otępienia jednych i awanturniczej brawury innych. Równie przekonywająco przedstawił Uniłowski drobnomieszczański tryb życia na przykładzie rodziny p. Piszczka. „Bezwrażliwe traktowanie życia", zastałego „jak zapuszczona sadzawka", uwarunkowane jest względnie trwałymi, ustabilizowanymi podstawami jej egzystencji.

3

Siłą talentu Uniłowskiego, od razu dodostrzeżoną i uznawaną, było jego intensywne przeżywanie i sugestywne przedstawianie „świata rzeczy", sfery rzeczywistości zewnętrznej, dającej się spostrzec zmysłami. Warto przypomnieć uwagi na ten temat pisarza o zupełnie odmiennym typie wyobraźni twórczej — Tadeusza Brezy („W stronę Zbigniewa Uniłowskiego", *Wiadomości Literackie*, j. w.):

„Strefa, którą z siebie wyparł, czy której nigdy w sobie nie nosił, nadaje ton nowej

kultury. My wszyscy z niej. Gdybyśmy u pisarzy pola ich wrażliwości tak podzielili, aby z jednej strony znalazło się reagowanie na rzeczy dotykalne, a po drugiej — na idee i myśli, abstrakcyjności, zobaczylibyśmy, jak ta straszna droga dużo ogarnęła... Ze wszystkim właśnie przeprowadziliśmy się na tę drugą stronę, żyjąc w świecie poglądów, pojęć, postulatów. Tylko z Uniłowskim można było inaczej, ponieważ żył po prostu — w świecie bez dopełnień."

Jest w tym wiele słuszności. Ale wydaje mi się, że Breza niepotrzebnie czyni cnotę pisarską Uniłowskiego z tego, co stanowiłoby poważny niedostatek, gdyby nie było — niedostatkiem urojonym. Uniłowski — według wspomnień przyjaciół — miał w pogardzie „powieść społeczną", nie cierpiał „ideologii". Nikt nie będzie też uważał za *porte-parole* autora ani zabawnej matki Hieronimka, szokującej otoczenie swym „bolszewizmem", ani nawet jedynego w powieści proletariusza posiadającego świadomość klasową — Janka Kołowskiego. Są to postacie wprowadzone do powieści na prawach równych z innymi — Może więc doprawdy człowiek dumny ze swego społecznego awansu, który osiągnął w ramach istniejącego ustroju, był w życiu na swój sposób „konserwatystą" — jak chciał Dołęga-Mostowicz.

Ale to wszystko w niczym nie zmienia tego obrazu znacznego wycinka rzeczywistości społecznej pierwszych lat powojennych, jaki znajdujemy w powieści Uniłowskiego. Mówi nam ona o tej rzeczywistości może więcej, niż to sobie uświadamiał autor. Na pewno zaś więcej, niż dostrzegaliśmy dziesięć lat temu.

Inaczej też dziś oceniamy Uniłowskiego-psychologa. Nie będę powracał do poruszonego wyżej problemu zależności charakteru od obiektywnych warunków społecznych. Chodzi o sposób kreowania postaci i analizy ich stanów psychicznych. Co w tej dziedzinie dawała większa część współczesnej Uniłowskiemu twórczości powieściowej, to doskonale ujęła niedawno Maria Dąbrowska: „Wielu pisarzy wyobrażało też sobie, że przez opis mnóstwa drobnych szczegółów psychologicznych podnoszą prawdziwość swych postaci. Wielka pomyłka. Znikł żywy człowiek, zostały pracowite preparaty laboratoriów psychologicznych. Na taką „analizę podniesioną do granic sztuki" (słowa Conrada o Prouście) mogą pozwolić sobie tylko pisarze największej miary. A na ogół popada się wtedy w błąd znany już Horacemu i ujęty przez niego w słuszne po dziś dzień słowa (list do Pizonów o sztuce poetyckiej) o brązowniku, co „we włosach i paznokciach naturze jest wierny, lecz na całość go nie stać, bo w układzie mierny". Widzieliśmy w utworach literackich mnóstwo znakomicie opisanych włosów i paznokci, tudzież najrozmaitszych organów i ich odruchów — nie widzieliśmy ludzi, którzy z kart książki schodzą pomiędzy nas i stają się nieraz bardziej żywi od mnóstwa rzekomo żyjących". („Jak oceniam literaturę dwudziestolecia", *Twórczość*, 1946, z. XII., s. 104).

A takich ludzi właśnie umiał tworzyć Uniłowski. Może dzięki bezpretensjonalnej prostocie i jasności, z jaką o nich mówił. Władając doskonale techniką charakteryzowania przez dialog czy monolog (przypomnijmy sobie choćby uczestników stypy po śmierci matki Kamila) przywrócił prawa zlekceważonemu i zarzuconemu chwytowi charakterystyki bezpośredniej. Odświeżył go naturalnie: nie jest to dawna obszerna prezentacja postaci, przypominająca częścią rysopis paszportowy, częścią „Charaktery" La Bruyère'a.

Drobiazgowy portret zastąpił piórkowy rysunek, na który składa się kilka niedbałych, przypadkowych pozornie kresek. Ale z kresek tych powstaje z wewnętrzną koniecznością układ spoisty, całość prawdziwa i żywa, która z powodzeniem atakuje wyobraźnię czytelnika i trwale się w jego pamięci zaznacza: „Na progu stał pytająco filigranowy, maleńki Borys Szlechter, trzymając na piersiach paczuszkę herbatników, zwanych „półksiężyce"... Przechylił malutką główkę na prawe ramię jak ptaszek i patrzył potulnie czarnymi, niezmiernie ruchliwymi oczkami na Kamila. Na nogach miał żółte buty z cholewami, w których luźno tkwiły łydki; kolana obciągały czarne pończochy, dalej szły czarne, aksamitne majtki i biały półkożuszek wyszywany czerwoną nitką. Borys miał dziewięć lat i wyglądał jak laleczka. Pąsowe usteczka układał w ciup i bał się wszystkich. Siedział z Kamilem w jednej ławce i jak to się zdarza w młodszych klasach, pozwolił nad sobą przewodzić Kamilowi i pokochał go. Teraz stał na progu i błagał wzrokiem, aby mu pozwolono posiedzieć trochę" (str. 336).

Ogromnemu aparatowi analizy, którym przytłacza a często dezorientuje czytelnika współczesna powieść psychologiczna, przeciwstawił Uniłowski relację zwięzłą, trochę oschłą i schematyzującą, nie wolną od abstrakcyjnych wywodów. Ale przekonywającą, bo wprowadza ład i przyczynową zależność w świat zjawisk psychicznych, sprawdzalną, bo odwołuje się do ponadindywidualnego doświadczenia wewnętrznego.

4

Uniłowskiego nazywano naturalistą. Leon Pomirowski dopatrywał się w jego twórczości spóźnionego nadrabiania zaniedbań i braków polskiego naturalizmu. Czy słusznie?

Uniłowskiego dzieli od naturalizmu jego koncepcja człowieka. Dla naturalistów człowiek był przede wszystkim organizmem, dla Uniłowskiego — istotą społeczną. Zola pisał: „Powieść eksperymentalna (...) jest dalszym ciągiem i uzupełnieniem fizjologii, która znowu opiera się na fizyce i chemii, stawia na miejsce człowieka abstrakcyjnego, metafizycznego, istotę organiczną".

W *Dwudziestu latach życia* — powtórzmy raz jeszcze — tylko obiektywne warunki społeczne są determinantami rozwoju jednostki. Na psychologiczne właściwości uwarunkowane czynnikami fizjologicznymi zwraca Uniłowski znacznie mniejszą uwagę, a nawet ich niedocenia. Zawsze bardziej go interesuje charakter niż temperament. Dziedziczność, pojęcie kluczowe u naturalistów, nie odgrywa u niego żadnej roli. Warto zwrócić uwagę, jak czujnie błoni Uniłowski swej tezy o decydującym znaczeniu środowiska, gdy czytelnikowi nasuwa się inna interpretacja przyczyn postępowania Kamila. Chodzi tu o moment, gdy chłopiec, znajdując się u Gorlickiej, wchodzi na drogę kradzieży i szantażu:

„Nigdy nie miał złych skłonności, ale oto najniespodziewaniej począł brnąć z premedytacją i na chłodno. To prawda, że ten imponująco kształtujący się w chłopięcych marzeniach ojciec przyczynił się do duchowego rozprzężenia Kamila, skoro się tylko ucieleśnił. Wyimaginowana wszechmożność przeistoczyła się w szare i przytłaczające nieznośnie indywiduum... Kamil ugiął się pod przemożnym działaniem przykładu ze strony, która wydawała mu się najwyższą instancją wpływów na jego losy. Podświadomość mówiła mu: nie twoją rzeczą jest uchylać się od wpływów środowiska i codzienności bytowania, które cię jako dziecko wychowuje..." (str. 293).

Opis naturalistyczny cechuje dążenie do zwierciadlanej wierności i fotograficznej drobiazgowości. Ani jedno, ani drugie nie ma swego odpowiednika w *Dwudziestu latach życia*. Zwłaszcza w opisach przyrody często dominuje ujęcie groteskowe, lub silne, zazwyczaj ujemne, zabarwienie subiektywne. Tak samo jak sylwetki wprowadzonych postaci, tak i opisy mają w sobie wiele „pustych miejsc". Swą plastyczność, „trójwymiarowość" zawdzięczają przede wszystkim temu, że przekazują wrażenia odbierane wszystkimi zmysłami (przykład biorę otwierając książkę na chybił-trafił):

„Szli środkiem rynku, po piaszczystym i popielatym, usuwającym się pod stopami terenie. Ta niechlujna przestrzeń, okolona cuchnącym pierścieniem nieskanalizowanych schronów, nakryła siną pokrywą obojętnego nieba, podkreślała wprost niepokojąco niecodzienny kontrast ubioru i postaci Andrzeja na swoim tle (...) Na świecie szarzało, wszystko tonęło w powietrzu barwy pomyj, nad głowami unosiły się wronie wrzaski i wrony, jak łachmany, strzępiły się po brudnym stropie" (str. 216).

Z drugiej strony tę swoją właściwość zawdzięczają opisy bardzo starannemu, oszczędnemu, z góry przemyślanemu doborowi elementów składowych. Nie są to tylko supozycje krytyka: na świadomość i celowość zabiegów pisarskich Uniłowskiego w tej sferze wskazują choćby jego notatki do drugiego tomu powieści, w których obok szkieletu fabuły dużo miejsca zajmują właśnie szczegóły drobne, lecz ważne, symboliczne dla całości obrazu.

Dla naturalizmu znamienna jest predylekcja do odsłaniania w sposób jaskrawy, brutalny najbardziej ponurych, potwornych i okrutnych stron rzeczywistości ludzkiej. Cechuje ona bardzo wyraźnie *Wspólny pokój*. W *Dwudziestu latach życia* pisarstwo Uniłowskiego jest już wstrzemięźliwe i opanowane. Wystarczy przypomnieć scenę, gdy matka Kamila, zmuszona nędzą, oddaje się niemal na oczach chłopca jakiemuś nieznajomemu. Cóż za „możliwości" były tu dla naturalisty! Uniłowski przedstawia ten epizod z opanowaniem i dyskrecją. Ponury i tragiczny jego sens został wydobyty nie poprzez jaskrawość opisu, lecz z lakonicznej relacji, z zawartych w niej przemilczeń.

Naturalistycznemu widzeniu świata towarzyszył pesymizm i poczucie bezradności. Natomiast Powiśle Uniłowskiego ma pod powłoką ohydy i błota jeszcze drugie oblicze: „Wieczorem, posmużonymi seledynem lamp gazowych ulicami idą ku rzece, na skwery, piersiaste kobiety zaprawione w surowym trudzie codzienności, obok swych mężczyzn, spracowanych robotników, wąsaczy o rozumnym i łagodnym wzroku, w którym czai się świadomość codziennej zbrodni tego świata. A oto para tak pełna szczerej prostoty, jak prosta jest surowa rzeczywistość, w której wzrośli. Twarz dziewczyny osnuwa powaga świadomego i niełatwego szczęścia. Opiera się o ramię swego chłopca, którego ciężki krok świadczy już o latach wysiłku. Po dniu żmudnej troski, ten letni wieczór jest dla nich tak nabrzmiały urokiem wzajemności, że idą

w milczeniu, zaprawieni wspólną myślą o trudzie przyszłości" (str. 114-115).

Naturaliści tak nie pisali. Uniłowski nie był tylko tropicielem bestii ludzkiej i opisywaczem praw dżungli działających w ustroju kapitalistycznym. W jego pisarstwie jest solidarność z ludźmi, których życie przedstawiał, emocjonalne zaangażowanie się po ich stronie, chętny szacunek dla wartości, jakie w sobie wypracowywali.

5

Kiedy pisze się o *Dwudziestu latach życia*, raz po raz nasuwa się pod pióro słowo, które, choć wieloznaczne i nadużywane, najlepiej charakteryzuje książkę i wyznacza jej wartość. W kontekście powyższych uwag treść jego — jak się wydaje — nabrała pewnych konturów; wolno więc zakończyć nim recenzję. To słowo: r e a l i z m...

Henryk Markiewicz

POEMAT HISTORIOZOFICZNY

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Czerwone tarcze*. Powieść historyczna. Wyd. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa, 1947; str. 376 i 2.

1

Tytuł ten ma koncentrować i ujmować w formułę dwa główne nurty świeżo wznowionej powieści Jarosława Iwaszkiewicza. Jej pierwsze wydanie — w roku 1934 — nie spotkało się na ogół z uznaniem ówczesnej krytyki literackiej. Zoile podnieśli żale, że autor zbyt bezceremonialnie obszedł się z prawdą historyczną, i podali w wątpliwość, czy w ogóle pisarz — z natury liryk — może sobie za kanwę dla swej cyzelatorskiej roboty obierać tematy z historii i — co gorsza — nazywać swą powieść h i s t o r y c z n ą.

Z takimi zarzutami wystąpił w *Pionie* (4/1935) Julian Krzyżanowski, i po wyliczeniu całego szeregu zniekształceń i anachronizmów (stosunek Barbarossy do Henryka, przebieg wyprawy pruskiej, kult św. Stanisława i kazania świętokrzyskie w 12 wieku, i główny szkopuł — nowoczesność tych dwunastowiecznych postaci) doszedł do wniosku, że pisarzowi, poza sumiennym przygotowaniem naukowo-historycznym, brakło także wyobraźni i pamięci epickiej, że powieść „nie wyrosła z jednolitej i zharmonizowanej wizji epoki", lecz z wzorów literackich romantyzmu (tragizm losu hamletycznego Henryka), nieszczęśliwie przeniesionych w zamierzchły świat Piastów.

Inni, podobnie dezawuując walory utworu jako powieści historycznej, przyznawali jednak lojalnie, że w zakresie obranej przez siebie formy osiągnął Iwaszkiewicz rezultaty wysokiej klasy. Biorę pod uwagę głosy K. Czachowskiego (*Nowa Książka*, nr. 3, 1935), T. Parnickiego (*Droga*, nr 3, 1935, K. Wyki (ibid.) i L. Piwińskiego (*Rocznik Literacki*, 1934). Piwiński z żalem przy tym zanotował zupełne zaniechanie stylizacji językowej, co „nie dało dobrych rezultatów", Parnicki zaś, omawiając perspektywy powieści historycznej, uznał dzieło Iwaszkiewicza za znamienny produkt ówczesnej sytuacji czytelniczej, nacechowanej niechęcią czytelnika do powieści historycznej tradycyjnego typu. Kto wie, czy w takim twierdzeniu Parnicki nie usprawiedliwiał również samego siebie. Wszak w dwa lata po *Czerwonych tarczach* wydał on *Aecjusza, ostatniego Rzymianina*, utwór bardzo odbiegający od szablonu romansu historycznego.

Czerwone tarcze — to rzeczywiście szczególna powieść historyczna; gdyby rozpatrzeć ją na tle innych historycznych powieści, na tle zadań, jakie sobie ich autorowie stawiali, i środków, jakich używali, oraz na tle konwencji, jaka stąd powstała, nie znalazłoby się, przypuszczam, analogii.

Pisarze o ambicjach historiograficznych uczęszczają dwiema drogami: albo jest to droga historiografiki „autonomicznej" — wtedy głównym trudem pisarza jest odmalowanie odległej epoki, odtworzenie jej kultury, jej praw, jej *couleur locale*, oraz ukazanie „motoru dziejów" — albo jest to droga historiografiki „niebezinteresownej", „skażonej", — wtedy temat historyczny jest tylko pretekstem, osnową, na której pisarz tka frapującą go problematykę. Stara się przy tym zachować umiar: przez osnowę przezierają wprawdzie zagadnienia współczesne, ale sama ona jest jednak zgodna z wymiarem epoki (a raczej z naszym o nim pojęciem).

Jaka jest droga Iwaszkiewicza?

Niewątpliwie należy on do „historiografików" drugiego typu, ale też bardzo od tego typu odstaje.

2

W *Czerwonych tarczach* istnieją, jak już zaznaczyłem, dwa zasadnicze nurty: nurt historiozoficznych dociekań nad rolą człowieka w tworzeniu dziejów — i nurt lirycznej, czysto estetycznej kontemplacji życia ludzkiego i przyrody. Oczywiście nie wyczerpują te dwie sprawy całej problematyki powieści: istnieje, ale w formie szczątkowej, coś z założeń powieści historycznej *stricto sensu* potrącanie o główny motyw dziejowy epoki — wyprawy krzyżowe (i ich genezę), starcie cesarstwa i papiestwa, dążenia imperialistyczne cesarzy.

Jest w tym jednak transformacja i przemycanie problematyki innej. Jako świadka zacytuję tu Jerzego Andrzejewskiego (*Odrodzenie*, nr 47, 1947).

„Poprzez stale przewijający się motyw dwóch przeciwieństw: nadrzędnej całości i wolnej cząstki, poprzez... inne wątki: czyny niespełnione i wielkie plany w proch się rozsypujące, rolę Polski w świecie — przepływa świat czasów międzywojennych z totalizmem i obroną wolności, z Polską poszukującą swego miejsca i swych własnych, narodowych racji".

Pozwoliłem sobie na ten przydługi cytat, aby więcej już do tych spraw nie wracać. Zajmiemy się czym innym: wyciągnięciem wniosku z takiego interpretowania dziejów. Już z powyższego wynika, że Iwaszkiewicz starał się odszukać jakieś historyczne prawa rządzące w Europie. Ale jest to dalsze tło powieści: obiektyw autorski skupiony jest na postaci Henryka. Książę sandomierski — to „medium dla dociekań psychologicznych nad hamletyczną naturą człowieka" — jak pisał w roku 1934 w *Nowej Książce* K. Czachowski. Czy tylko tyle?

Stawiamy tezę, że losy Henryka Sandomierskiego są środkiem do innego celu: do wyrażenia pewnej prawdy historiozoficznej. Nie bez racji obrał sobie autor naturę hamletyczną: w ciągłych wahaniach tym jaskrawiej wystąpi miażdżenie słabych przez los, przez mniemaną determinantę dziejową — i tym słuszniejsze będą słowa na ostatnich kartach powieści, wypowiedziane przez Henryka u schyłku życia: „Ja wiem, zdolni są ludzie przeinaczać dzieje świata i wielu takich było i będzie. Tylko ja jeden nie wiedziałem, jak się wziąć do tego".

Słowa te rzucają nowe światło wstecz na całą powieść i ukazują jej nowy, niespodziewany sens. Mogłyby być jej mottem.

Jest tu ten sam problem, który w niecałe dziesięć lat później, w dobie najokrutniejszego doświadczenia historycznego, pojawił się u tegoż pisarza w *Bitwie na równinie Sedgemoor* i rozstrzygnięty został po desperacku: wszelki wysiłek ludzki jest daremny, koła historii i tak potoczą się swoimi szynami. Anna spostrzega to poniewczasie: „wszystko było niepotrzebne". Ale to rok 1941.

W roku 1934 daleko jeszcze do rozpaczliwego pesymizmu *Bitwy na równinie Sedgemoor*. Jest Barbarossa, który wie, jak chwytać i kształtować historię, a byli Chrobry i Śmiały. Henryk zaś jest produktem zwolna degenerującego się rodu — oto jeszcze jeden moment, w którym wyraża się współczesność: spowiedź inteligenta.

W ogólnym wydźwięku jest to więc powieść łagodnego pesymizmu. Nic nie wyszło z zamierzeń Henrykowych, i z tego punktu widzenia tragiczny jest jego los — ale też czuł on „piękno rzeczy drobnych, z których świat stworzony".

3

Kontemplacja życia, ludzkiego szczęścia, przyrody, osnuta mgiełką zadumy i melancholii — to drugi, niewątpliwie urzekający nurt *Czerwonych tarcz*. Losy natur poetycznych — Tälego, Henryka — ale i losy najbardziej prozaicznych — Wippona, Lestka — służą za model dla zobrazowania okrutnej prawdy o przemijaniu. Jeżeli powiedziałem o nucie pesymizmu — to i tu jest dla niej potwierdzenie.

Zestawienie człowieka z naturą, wyznaczenie wspólnego rytmu życiu ludzkiemu i życiu przyrody — to motyw w twórczości Iwaszkiewicza częsty. Omówił go obszerniej Wacław Kubacki (*Odrodzenie*, 1947, nr 36—7), przeto nie będę się nim dłużej zajmował. Jak silny jest w tej powieści jego akcent, jak bardzo biologicznie konstruowane są postaci, niech wyrazi cytat:

„Serce... biło mu tym samym pluskiem, co fale Wisły, tym samym stukotem, co uderzające o siebie konary drzew w puszczy świętokrzyskiej".

„Täli patrzał, jak wiosna zmieniała ten pejzaż, jak powtarzała odwieczne wzory, jak odwieczne, niezmienne skały stawały się jak co roku szaroniebieskie. Dziwna płynność czasu uprzytomniła mu się".

Ratunkiem w tej matni biologicznego bezsensu jest wchłanianie piękna świata, kontemplacja zapachów i barw, poetyckie przeżywanie losu. Najsilniejszym odczuciem piękna jest odczucie dziwności istnienia. W tym podziwianiu świata i w tym bole-

snym pochyleniu nad przemijaniem i przeszłością jest Iwaszkiewicz kontynuatorem Żeromskiego.

Od swego mistrza poszedł on jednak dalej: osadził estetyzm na prawach wyłączności. Tu da się wyśledzić inne podobieństwo. Oto co pisze autor o Tälim:

„Żył przecież tylko po to, aby przeżyć tę jedną chwilę, kiedy poczuł, jak wieczność przepływa przez palce nędznej włóczęgi żydowskiej".

Czy nie odbiło się tu dalekim echem proustowskie uwielbienie muzycznej frazy? Odnalezienie w chwili estetycznego wzruszenia celu i sensu życia? Henryk nie byłby szczęśliwy zdobywszy wreszcie koronę, zawsze tęskniłby za „zapachem pomarańczowych kwiatów, którego doznał jak rozkoszy raz jeden w Palermo".

Dominujące w powieści budzenie „metafizycznych uczuć" za pomocą widoków natury i osiąganie tym środkiem silnych napięć ma niewątpliwie korzenie w poetyce modernistycznej (przysmak narodowy z kuchni Żeromskiego). Na tle przyrody rozgrywają się wszelkie wewnętrzne sprawy bohaterów. Krajobraz — to stały człon porównania dla psychiki.

Nie wszystkie postaci są pod tym względem jednakowo uprzywilejowane. Henryk, Täli, Judka — tylko oni widzą krajobraz, a to jest sygnałem duchowych przeżyć. W ten sposób opis — element z natury statyczny — staje się elementem akcji. Łączy się to z aluzyjnością stylu. Oto przykłady: o narodzinach miłości Judki do Henryka dowiadujemy się stąd, że po ujrzeniu księcia Judyta błąka się w nadwiślańskich wiklinach i gryzie „gorzkie wierzbowe witki". Gdzie indziej sama zmiana struktury zdań (krótkich i prostych w kontekście złożonych), opisujących obojętne pozornie odgłosy i blaski nocy — mówi o napięciu uczuć rozgrywających się w Henryku.

4

Znaleźliśmy się tak blisko spraw kompozycyjnych i językowo-stylowych, że wypada się nimi z kolei zająć. Wadą powieści jest jej kompozycja i użyta tu prawie wyłącznie technika opowiadania. Łączy się ona z zanikiem akcji, a przerostem momentów opisowych i jednoplanowością rozwoju wypadków. Obiektyw skupia się prawie wyłącznie na Henryku, akcja — to jego podróże i zajścia w jego psychice. Nie ma żadnego splotu wydarzeń, konfliktu interesów. *Czerwone tarcze* — to liryczna biografia urojonego księcia.

Sam autor jest zachłannym opowiadaczem i tylko w wypadkach koniecznych dopuszcza do głosu postaci. Te rzadkie dialogi nie posiadają jednak siły charakteryzującej — wszyscy tam umieją mówić w sposób piękny i poetyczny — i przy tym nie różnią się stylem od narracji autorskiej. Stąd jedność tonacji językowej utworu — tonacji poetycznej.

Nawet wtedy, gdy narrator oddala od siebie przedmiot i w grubym streszczeniu podaje przebieg wypadków — nie referuje, ale rzuca szereg sugestywnych obrazów, pozwalając się snuć pod pierwszą warstwą znaczeń wtórnej, zaledwie uchwytnej nitce mistycyzmu. Jest to typ opowiadania przedstawieniowego — w odróżnieniu od typu opowiadania relacjonującego. Poetyckość tej prozy równie dobitnie ujawnia się w zamykaniu rozdziałów — na wzór liryków — pointe'ą: plastycznym, a odrealizowanym obrazem.

Jak wielu pisarzy lat międzywojennych (np. Kaden), jest Iwaszkiewicz wyczulony na zmysłowy obraz świata, ale gdy u Kadena ta chwytana zmysłami rzeczywistość służy różnym sprawom — u Iwaszkiewicza podporządkowana jest jednej naczelnej zasadzie: estetycznej kontemplacji świata. Nie łatwo byłoby znaleźć w dziele któregokolwiek z pisarzy rzeczywistość równie barwną, co rzeczywistość *Czerwonych tarcz*.

Oto jej fragment: „Poły szafirowego namiotu były podniesione ku górze i wspierały się na złocistych kijkach. Niebieski materiał namiotu grał na zbroi Barbarossy wodnymi refleksami". Kolorystyka nie tylko b a j k o w o barwi świat: współuczestniczy w ogólnym wrażeniu, jakie wywołują poszczególne partie powieści. Dość przypomnieć zieleń łak, purpurę nieba i szafir gór w rozdziałach o Zwiefaltenie — czerń pokręconych oliwek jerozolimskich — i kolory jesieni w Sandomierzu. Metaforyka przyrody i barwy ma w dziele Iwaszkiewicza określoną funkcję: stwarzania aury, która opływa zdarzenia i ludzi.

5

Możemy mniej więcej odpowiedzieć na postawione na wstępie pytanie.

Powieść Iwaszkiewicza nie przystaje do żadnego z typów powieści historycznej. Iwaszkiewicz nie posiada rysu cechującego rasowych pisarzy historycznych: emocjonalnego stosunku do dziejów (z jakim objawił się ostatnio Gołubiew). Cechuje go natomiast emocjonalny stosunek do problemów moralnych, do przyrody, do współczesności (zawsze przetworzonej i zamaskowanej), cechuje go upodobanie w egzotyce. To o-

statnie — obok swobody w możliwościach formowania wczesnej epoki piastowskiej — było, przypuszczam, przyczyną sięgnięcia do zamierzchłych czasów.

Temat z historii jest więc dla Iwaszkiewicza w równej mierze kanwą dla problematyki współczesnej (i „wiecznej"), co sposobnością dla demonstracji egzotyki czasowej (kostiumy, obyczaje dwunastowieczne) i przestrzennej (podróże Henryka po całym prawie ówczesnym świecie), co wreszcie pretekstem dla stworzenia barwnego, niemal bajkowego świata. Nie dba on przy tym zupełnie o przypuszczalną psychikę swych średniowiecznych postaci, ale obarcza je skomplikowaną psychiką człowieka dzisiejszego, z jego mentalnością i językiem. Jest to bowiem powieść o współczesności. Dlatego to wykład filozofii życiowej zawarty w *Czerwonych tarczach* da się określić paroma słowami: ucieczka w krainę estetyzmu. Jest to jedyna brama wyjścia ze sfery bezsensownego biologizmu i niezrozumiałej historii. Rozpadnie się ona wraz z pierwszym domem zburzonym przez bombę.

Śmiałym nowatorem okazał się Iwaszkiewicz niewątpliwie w konstrukcji swej powieści. Nie dramatyzacja wypadków i nie szersza panorama epoki, ale liryczna kontemplacja jednego losu — oto jej założenie główne. Baśń, legenda o czasach średniowiecza, w której to legendzie cechy średniowieczne zacierają się. Ale w tym rozmiarze lirycznego poematu są *Czerwone tarcze* piękną i urzekającą opowieścią. Są też one po trosze i antidotum na krańcowy pesymizm historyczny *Bitwy na równinie Sedgemoor*. Antidotum, kiedy po lekturze tego opowiadania sięgać do omawianej powieści. Kiedy jednak pamiętać o ich chronologicznym i rozwojowym następstwie, są czym innym: pierwszym stopniem do historiozoficznego piekła.

Andrzej Wasilewski

DWIE KSIĄŻKI JALU KURKA

JALU KUREK: *Grypa szaleje w Naprawie*. Sp. Wyd. „Wiedza", Warszawa 1947; str. 225. — *Woda wyżej*. Wyd. „Przełom", Kraków, str. 243.

LITERATURA „GROZY I LITOŚCI"

Dyskusja, która toczyła się na łamach prasy w latach 1935—37 o autentyzmie w poezji i prozie (Stanisław Piętak w *Okolicy poetów*, J. E. Skiwski w *Pionie*, K. W. Zawodziński w pracy *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich* w *Przeglądzie Współczesnym* nr 11 i 12 1936 oraz nr 1 1937) — była ukoronowaniem i zamknięciem wyraźnie już występujących w literaturze tendencji. Głoszone postulaty — jak poszukiwanie prawdy artystycznej w związku z poszukiwaniem prawdy życiowej, gruntowna znajomość odtwarzanego środowiska, oparcie się na konkretnym materiale faktycznym w ten sposób, by stworzyć pełne złudzenie rzeczywistości, odkrywczość psychologiczna itd. — znalazły już swe zastosowanie w dziełach autorów współczesnych, bądź jako twórczy element w prawdziwym dziele sztuki, bądź jako czynnik destrukcyjny w utworach niewiele z właściwą literaturą piękną mających wspólnego.

Ową pseudo-literacką prozę zwano różnie: literaturą faktu, prozą autentyczną, reportażową, lub — w pewnym jej odłamie — powieścią proletariacką. Jest faktem bezspornym, że w ciągu kilku lat swego intensywnego rozwoju literatura owa zdołała wychować sobie czytelników. Utwory te powstawały na gorąco, z potrzeby natychmiastowego odtworzenia i przekazania innym zaobserwowanych zjawisk życia, których wymowa zdawała się sama przez się wystarczająca, by wzruszyć, przekonać, wstrząsnąć sumieniem. Pod naporem materiału faktycznego, który przytłaczał ciężarem tak wielkim, jak gdyby nagle fakty te napęczniały, narosły i przesłoniły pole widzenia — autor zrzekał się swego najpierwszego obowiązku: hierarchizowania zjawisk, wprowadzania w nie twórczego ładu.

Społeczna geneza tego zjawiska była jasna. Kryzys europejski ukazał paradoksy gospodarki kapitalistycznej, obnażył ropiejące rany społeczne, dotąd częściowo ukryte pod płaszczykiem powojennej dobrej koniunktury, wytrącił „szarego człowieka" z wąskiego łożyska jakiej takiej wegetacji, którą sobie wyżłobił w ciągu pierwszych dziesięciu lat niepodległości. Literatura reportażowa była tylko jednym ze skutków tego przerażenia, które ogarnęło ludzi trzeźwo myślących, jednym z dowodów wewnętrznego bankructwa. Z tego samego źródła wypłynęła — jeśli poszukamy analogii z poezją — tragiczna negacja *Okna bez*

krat Słonimskiego, i buntownicze strofy *Troski i pieśni* Broniewskiego, i rozbudzony po wojnie, a zasilony pierwszymi objawami kryzysu pacyfizm Słonimskiego, Tuwima (a także Kadena-Bandrowskiego w *Europa zbiera siano*). Stąd zaczerpnęły natchnienia pierwsze próby porachunku z sanacyjną rzeczywistością, która — poprzez klęskę kryzysu — zatwierdzała swą przynależność do kapitalistycznego ustroju.

Literatura faktu miała być samoobroną przeciw inwazji sił wyzwalających kryzys moralny, przeciw nędzy, bezrobociu, ciemnocie, ogłupiającej machinie rządowej, a stała się czynnikiem, który ten kryzys jeszcze pogłębił przez ukazanie ciemnych stron życia bez nadziei podźwignięcia się z nich, przez rozbudzanie litości i grozy, powierzchownej i bezproduktywnej, gdyż nie wspartej o ideał etyczny i wartości artystyczne. O tej właśnie postawie „grozy i litości" w literaturze mówił kiedyś Jerzy Stempowski twierdząc, że wpływ społeczny tej postawy — pod pozorem otwierania oczu na istniejącą nędzę, jest negatywny, gdyż zamiast budzić w czytelniku zdrowe odruchy buntu i przeciwdziałania złu, wygrywa łatwe efekty wzruszeniowe, które pogłębiają tylko depresję i poczucie poniżenia ludzkiej godności.

Grypa szaleje w Naprawie i *Woda wyżej* — to jak gdyby punkty węzłowe tych tendencji krzyżujących się w literaturze doby kryzysu. W okresie gdy *Grypa* opuszcza prasę, zespół literacki *Przedmieście* wydał już drugi tom swej prozy, wkrótce ukazać się miały powieści Boguszewskiej i Kornackiego *Jadą wozy z cegłą* i *Wisła*, a także *Zaklęte rewiry* Worcella i — *Woda wyżej. Grypa szaleje w Naprawie* została odznaczona nagrodą Młodych Polskiej Akademii Literatury w roku 1934 i poruszyła opinię publiczną w sposób od dawna nie notowany. *Woda wyżej* przeszła niemal bez echa. Obie książki noszą podtytuł „powieść", lecz żadna z nich powieścią nie jest.

Dzisiaj, gdy krytyk przystępując do analizy nowego utworu tak często zadaje sobie pytanie „czy to powieść?", gdy proza powojenna dostarczyła nam dokumentów, których szlachetna prostota blisko graniczy z prozą artystyczną, oraz powieści stanowiących jedynie faktograficzny surowiec, warto poświęcić nieco miejsca podobnym nieporozumieniom sprzed lat kilkunastu, by stwierdzić, że każdy moment dziejowy wytwarza również i w sprawach kultury sytuację jedyną i niepowtarzalną.

WIEŚ NAGŁEJ ŚMIERCI

„Wszyscy tu piszą o Polsce" — mówi wójt gminy Naprawa po przeczytaniu niedzielnej gazety — „że jest wolna, że jest niepodległa, mocarstwowa. No dobrze, ale nie ma nikogo, kto by o nędzy napisał. I nikt tam, wiecie, w tej gazecie, za biedą chłopską się nie ujmie."

Cel powstania *Grypy* jest zupełnie jasny: rzucić społeczeństwu przed oczy p r a w d ę o wsi polskiej, o panującej tu straszliwej nędzy, rozsianej tu i tam i wszędzie, a zaobserwowanej przez autora na odcinku podhalańskiej wsi Naprawy. Pisząc *Grypę* autor pragnie spełnić społeczny obowiązek.

Jakiż to obraz ukazuje się oczom czytelnika?

W Naprawie ludzie żyją bez światła, gdyż nie ma pieniędzy na naftę. Solonej wody po ziemniakach nie wylewa się nieraz i przez dwa tygodnie, gdyż musi służyć kilkanaście razy. Mydliny po praniu krążą od domu do domu, zanim się je wyleje, czarne i gęste od brudu. Jadło dla bydła soli się moczem. Zapałkę dzieli się na części, cukru nikt prawie nie zna. Żyje się o wodziance i o czarnym chlebie, niektórzy żywią się odwarem z kory. Mieszkańcy Naprawy walczą z kamienistą glebą ostatkiem sił, krowy wypasa się na miedzach i drogach, gdyż szkoda kawałka ziemi na pastwiska, rolnika nie stać na kupienie kosy, a za sprzedanego cielaka nie może nabyć nawet metra żyta na wysianie w zamian za ziarno, które jadł w zimie po odrobinie, mieląc je na młynku. W takich warunkach suchy maj i deszczowy lipiec przynoszą ostateczną klęskę. Ludzie puchną z głodu i umierają z nędzy, z braku elementarnej higieny i pomocy lekarskiej — oto objawy owej epidemii, która dziesiątkuje obywateli Naprawy. „Nazwijmy grypą tę dziwną chorobę o niespotykanych dotąd objawach, która spadła na Naprawę. Tyle się pisze w dziennikach o grypie, że najłatwiej złożyć tajemnicze zgony na jej nieodpowiedzialne a szerokie barki."

O Naprawę nie troszczy się nikt, nie skutkują żadne podania i prośby, a gdy kiedyś jakiś „czynnik kompetentny" odważył się wybrać do tego zakątka zapomnianego przez Boga i ludzi, ugrzązł na błotnistej drodze i poprzysiągł, że drugi raz próbować nie będzie. Trudno tu nawet ściągnąć straż ogniową z Jordanowa, ale zawsze jakoś znajdzie drogę sekwestrator, dotrze nakaz płacenia podatków, ubezpieczenia, grzywny, pożyczki narodowej. Macki ma-

chiny państwowej ogarniają także i Naprawę, chcą ją wyssać i uciemiężyć niewolą rygorów, z których choćby nakaz wprzęgania konia po prawej stronie dyszla jest w warunkach naprawskiego życia ciężarem zbyt wielkim.

Ludzie w Naprawie nie są źli. Przeciwnie, „to jest mocna rasa ludzi. Żywotna, niezłomna, uparta. To może najcenniejsza rasa polska na obszarze Rzeczypospolitej. Górska, więc wyższa, wzniosła, zahartowana. Kresowa, więc wojująca, bohaterska." Że jednak życie w Naprawie nie daje żadnych warunków rozwoju tych niepożytych wartości — pozostaje ludziom jedynie miłość, zapamiętała i dzika, dająca chwilowe zapomnienie o nędzy („głód skręca kiszki, ale miłość silniejsza jest od głodu"), miłość, która przez płodzenie dzieci przynosi jeszcze większe nasilenie nędzy, rozdrobnienie marnego gruntu, poniewierkę i głód. W ten sposób stacza się w zatracenie nikomu niepotrzebna wieś Naprawa, a jej los podziela tyle innych wsi podhalańskich, „których niezrównany urok poeci opiewają wierszem". „Za mało ludzi ratuje Podhale. Tu powinien przyjść lud, który by zaczął robotę szturmową koło tej ziemi. Kto pierwszy rzuci hasło podboju Podhala? Niech ten bunt będzie raz zbiorowy i bohaterski."

Tym apelem kończy Jalu Kurek swą książkę o „wsi nagłej śmierci".

...A WSZYSTKO INNE TO LITERATURA

Powyższe — zbyt obszerne może — streszczenie miało na celu wykazanie, że materiał faktyczny stanowiący tło środowiskowe powieści dawał wystarczające podstawy dla stworzenia utworu epickiego o szerokim rozmachu, że oszczędna, skoncentrowana relacja z powyżej przytoczonych zdarzeń mogła mieć wymowę wstrząsającą, gdyby stała się tworzywem w ręku stawiającego sobie wysokie wymagania artysty. Stało się jednak inaczej.

Wiadomości rzeczowe o życiu Naprawy, obraz straszliwej nędzy i obojętności władz, które ją tolerują — to tylko jedna, niewiele obficiej niż w powyższym streszczeniu rozbudowana warstwa, leżąca najbliżej powierzchni, bezpośrednio dotykalna, którą można by zedrzeć w drobnych paskach (nie jako całość, gdyż jest z miąższem miejscami zrośnięta) i przenieść żywcem na łamy dziennika jako cykl felietonów zatytułowanych *Ratujmy Naprawę!* Pod nią zaś rozrasta się bujnie gąszcz fabularny, bardzo luźno z nią związany, w który autor zanurza się z rozkoszą i w którym się wyżywa najpełniej, opuszczając pod byle pretekstem kamienisty teren swego społecznego obowiązku. Ponieważ pisząc o Naprawie autor trzyma się przeważnie pewnego schematu, który obejmuje ułamek opisu, migawkowy obrazek jako ilustrację i — luźne refleksje, dróg tej ucieczki jest wiele.

Od obrazu kopania ziemniaków przechodzi autor jednym skokiem do wspomnień miłosnych nauczycielki leżącej na trawie opodal, od czynności gospodarskich Maryny do długich dygresji o jej erotycznych doznaniach, od opisu przyrody do lirycznego zgrywania się wykolejonego inteligenta. Cóż z tego, że niektóre momenty *Grypy* są świetne (trzebienie baranów, rozmowa sztubaków), że typy inteligentów rzuconych na teren Naprawy (Hanki Nagórskiej, nowoczesnej „siłaczki", kurczowo uwieszonego na marnej posadce Andrzeja Głasa i ślepnącego radykała-idealisty Zygmunta Szczepaniaka) nasuwają tyle problemów jako ofiary „grypy" w szerszym symbolicznym znaczeniu, jeśli żaden z tych problemów nie został rozwinięty, lecz zaledwie zarysowany i rozdrobniony na luźne refleksje, zatopiony w pół-sentymencikach, łezkach i niewybrednej zmysłowości?

Centralnym punktem zainteresowań autora jest miłość, i to miłość, która zamyka się bez reszty w wytartych słowach modnych piosenek lub treści banalnego filmu. Panna Zenia „wbijająca oczy w fiolet horyzontu", ...„łkające tony skrzypiec"... „nagły, niepohamowany szloch", pierwsza wiedza o kobiecie w pokoiku przy ulicy Lubicz... „perfumy, jedwab, szumiąca bielizna" — oto wrażenia, ku którym ucieka autor od naprawskiej nędzy. Erotyzm to gładki i powierzchownie zmysłowy, który nigdy nie krzepnie w siłę prawdziwej namiętności.

„Czuje bliskość jej postaci... — Gdzie jesteś? — W wirze skłębionych żądz słyszy zdławiony szept: — Zygmuncie! Wyciąga ręce za siebie i czuje dwa okrągłe jabłka piersi, leżące tuż koło niego. Poczuł temperaturę jej ciała. Przytuliła się do niego powolnym, ale drapieżnym ruchem. Była na pół bezwładna." „Zygmunt nie jest z tych, którzy gną kobiety w dłoniach. Czeka, aż któraś przyjdzie i nachyli się ku niemu... Imię jej zatrzepotało nieśmiało na jego wargach. Miała wdzięk, który wszystko przebacza... Co kochać w niej? Nogi smukłe i mocne, usta... Może usta?" itd.

W takim sąsiedztwie rzetelność zaobserwowanych na terenie Naprawy realiów za-

traca się i budzi najpoważniejsze zastrzeżenia natury społecznej, nie mówiąc już o artystycznych. Spod cienkiej warstwy spraw naprawskich przeziera wątpliwej jakości „reszta", drugiej czy trzeciej klasy literatura, którą autor z beztroską nonszalancją przeplata z migawkowo rzucanymi obrazami głodu, nędzy i śmierci. Gdy „omasty dla pól braknie", będą więc „chudsze ziemniaki i kapusta", a obok „maj wylatuje z kalendarza wycięty, zgrabny, pięknie ubrany, wypomadowany fryzjer" — to zamierzona ironia staje się niesmacznym żartem. Na tle zaś wystarczająco wymownej informacji, że „z pogiętych, zapadłych stodół noszono krowom w czas ulewny mierzwę, tę samą mierzwę, którą dawniej ścieliło się pod bydło", taka awangardowa metafora, jak „krowa wpięta w dywan trawy" — zakrawa na groteskę. Owe metaforyczne skróty, tak częste, obrazy lapidarne i uderzające, zdradzające poetycką wprawę, nie harmonizują z powagą tematu, dlatego wydają się sztuczne i śmieszne.

Ulegając swobodnej dowolności skojarzeń, potrzebie migawkowego przerzucania się z miejsca na miejsce, z teraźniejszości we wspomnienia, skłonności do lirycznego wywnętrzania się i do upiększania „na literacko" materiału surowych faktów bez artystycznego ich przetworzenia — autor szedł po linii przywilejów, które przysługują technice reportażowej; technikę tę połączył z chwytami stosowanymi w powieści. Zespolenie tych czynników dało całość nieskrystalizowaną, w której zarówno jeden jak drugi rodzaj ponosi szkodę.

Autor, który pragnął najprawdopodobniej wzbudzić „grozę i litość", rzucić oskarżenie pod adresem ówczesnej Europy i sanacyjnej Polski, przeprowadził porachunek w ten sposób, że uległ sam temu, co niosło ze sobą miazmaty rozkładu. Z owej postawy otrząsa się częściowo w swym utworze następnym, w którym stara się przeciwstawić złu społecznemu postawę buntu i pogardy.

NURT OCZYSZCZAJĄCY

Czym wytłumaczyć fakt, że *Woda wyżej*, druga powieść (znowu, niestety, nie powieść) Jalu Kurka, która ukazała się w rok po pierwszej, przeszła niemal bez echa, gdy tamta wzbudziła tak żywe zainteresowanie? Gdybyśmy odpowiedzieli, że *Woda wyżej* pozbawiona była erotycznych sensacyjek i w ogóle wszelkiej atrakcyjności fabularnej, odpowiedź ta była by niewątpliwie zbyt uproszczona. *Grypa* poruszała w sposób odważny i bezkompromisowy palące w dobie kryzysu i bezrobocia sprawy i ta aktualność tematu przesłoniła współczesnym — jak to się często dzieje — poważne braki artystyczne, niewątpliwie atrakcyjność treści nie była jednak czynnikiem obojętnym; na mniejszą popularność *Wody wyżej* wpłynął fakt, że książka ta jest w pewnym sensie monotonna i, po prostu mówiąc, trudno przez nią przebrnąć. Trud ten jednak się opłaca, gdyż lektura *Wody wyżej* zostawia — w zestawieniu z *Grypą* — wrażenie pozytywne. Co więcej, kolejne czytanie obu utworów musi doprowadzić do wniosku, że drugi, chociaż nie pozbawiony momentów słabych, jest czystszy w rysunku i bardziej skrystalizowany jako rodzaj literacki Przyczyna tej wyższości jest prosta — oto autor, przeciwnie niż przy pisaniu *Grypy*, nie wykracza poza skromną ambicję dania reportażu i dlatego łatwiej mu dokładnie zamiar ten wypełnić.

Woda wyżej jest właściwie zbiorem skrupulatnie prowadzonych notatek z przebiegu akcji przeciwpowodziowej na terenie Luśni, u zbiegu Dunajca i Wisły, w dn. od 14 do 30 lipca 1934 roku. Umacnianie wałów i szkarp, werbowanie do pracy opornych chłopów, odczytywanie wodowskazu, wysyłanie depesz i meldunków, ewakuacja, przewożenie wysiedleńców pontonami, ratowanie ludzi uwieszonych na dachach i drzewach, wreszcie kierowanie ich z powrotem do zamulonych, pozostałych jeszcze po ustąpieniu wody domostw — oto kolejne etapy walki z żywiołem, którą prowadził oddział wojska pod dowództwem podchorążego Leona Makary.

Relacja z każdego dnia tej walki na froncie powodziowym daje dokładne wiadomości o stanie wody, temperaturze, warunkach atmosferycznych, sprawozdanie z uczynionych spostrzeżeń i przebiegu akcji ratowniczej. Wiadomości są wierne, podane rzeczowo i sucho, wyraz słowny w tych właśnie partiach informacyjnych jak najbardziej przejrzysty, dostosowany do tego, by mogła przeglądać przez nie wymowa samych faktów. I właśnie owa wymowa faktów przemawia nieraz w sposób wstrząsający — choćby w opisie tej zatopionej chaty, w której trup ojca złożony na drewnianym łóżku pływa przez trzy dni po izbie na oczach siedzącej na strychu rodziny.

Reportaż z przebiegu akcji powodziowej — to, podobnie jak w *Grypie*, jedna tylko warstwa utworu, zbudowana tym razem na rozwoju wypadków w ich następ-

stwie chronologicznym, warstwa najgłębsza, lecz nie jedyna. W drugiej warstwie, ściśle tym razem z pierwszą zespolonej, autor stawia pewien problem o charakterze wychowawczym, rozwija go i jednoznacznie rozstrzyga. Problem ten — to stosunek przeciętnego obywatela do wojska. Autor — podobnie jak dzieje się to w powieści dla młodzieży — umiejętnie maskuje tendencję dydaktyczną; przemiana bohatera i morał wynika z rozwoju wypadków.

Podchorąży Leon Makara, który przed koszmarem bezrobocia schronił się w bezpieczną służbę wojskową, przeżywa w ciągu dwóch lat najgorsze upokorzenia, które załamują go psychicznie, nękają po nocach obsesją koszmarnych wspomnień i marzeń zbrodniczych, słowem oddają w niewolę kompleksu ogłupiającej hierarchii wojskowej. I właśnie teraz, w ciągu kilkunastu dni służby w Luśni, Makara przeżywa wewnętrzny przełom. Oto służba wojskowa ujawniła mu „swe najgłębsze powołanie, wyzwoliła w nim prawdziwe instynkty człowiecze, bojowe i mocne, skierowane do ratowania rodzaju ludzkiego, a nie do jego niszczenia". Tutaj doszedł do wniosku, że człowiek w bluzie wojskowej oddany w rygor mechanicznej musztry jest tylko marionetką, schematem, papierową „władzą" upozowaną na lwa, tą samą, którą wspaniale ośmiesza Tuwim w wierszu *Do generałów:*

Nonszalancja, pompa, szlify, szyk,
Tajemnice sztabowe, adiutanci, bale,
Słówko rzuci i robi się krzyk
Dzięku! jemy! panie! jene! rale!

W ciągu kilkunastu dni walki z żywiołem w obronie człowieka Makara zrozumiał, że trzeba zaciąć zęby w milczeniu i pod pozorami posłuszeństwa kryć pogardę i wiarę, że przyjdą inne czasy, w których żołnierz będzie wychowany na twórczego członka społeczeństwa, że nie biadolenie i liryczne westchnienia, lecz jedynie nowy system może zmienić istniejący stan rzeczy. „Nie trzeba przedstawiać żołnierzom uśmiercania jako sztuki celującej, w której muszą się kształcić — myśli Makara. „Trzeba hodować armię obywateli uświadomionych obywatelsko i czujących po ludzku. Niech więc podczas pokoju rekruci uczą się czytać i pisać, poznawać kraj, zbliżać się do bliźnich, nawiązywać kontakt ze społeczeństwem. Oto jest system celowego i rozumnego kształcenia armii".

Bohater reportażu widzi ponadto, że „każde odrodzenie świata, które przyjdzie, wymaga innego wojska. To wojsko nie wywalczy szczęśliwego jutra". Na jego czele walczył Piłsudski, lecz teraz „skończyła się gloria wojskowa Polski zmartwychwstałej. Nadchodzi opiewany przez wieszczów wyścig pracy". Krytyczny stosunek do sanacyjnego reżimu, który w *Grypie* nie wychodził poza luźne uwagi o rządowej protekcji, o aresztowaniu za komunistyczne przekonania, o redukcjach i nędznej płacy — tutaj staje się bezkompromisową walką z mitem Polski sanacyjnej.

W owej walce z mitem prosta relacja, taka jak w partiach tyczących się powodzi, wydała się autorowi niewystarczająca, toteż w kilku miejscach rozłamał tekst, by ukazać ponad nim romantyczne wizje o charakterze symboli. Centralnym momentem jest widzenie senne, w którym Mickiewicz jako fałszywy prorok i Leon Makara jako prorok prawdziwy są świadkami jakiejś makabrycznej faszystowskiej manifestacji zmotoryzowanych zjaw w gazowych maskach; scena kończy się utrąceniem ręki posągu wskazującej w niebo przez bohatera, który zostaje teraz na placu sam jako jedyny człowiek, który może wziąć na siebie odpowiedzialność duchowego wodzostwa.

Może się to wydać dziwne, ale scena ta, sama przez się zupełnie nieprzekonywająca, posługująca się wyciągniętymi z lamusa rekwizytami romantyzmu, splata się z szeregiem widzeń sennych, które powtarzają się w utworze kilkakrotnie, i harmonizuje z całością. Symboliczny sens posiada przecież sam tytuł, oznacza on nie tylko powódź, lecz i oczyszczający nurt wody, która zmywa kłamstwo i brud, wznosi się wyżej ponad ludzkie zło. Człowiek, który przeżyje *Noc wielkiej Wody* i *Noc Uspokojenia,* wraca do normalnego życia lepszy, doskonalszy, i wierzy, że uda mu się je przekształcić.

Woda wyżej — to reportaż, posiadający jeszcze tę właściwą mu cechę, że przyświeca mu cel dydaktyczny. Autor — przeciwnie niż w *Grypie* — pnie się po szczeblach faktów ku postawie chętnie przyjmującej nowe widzenie świata, wizję lepszego jutra, pokoju i społecznej harmonii. Utwór mało pociągający i literacko słaby wypełnia jednak w sposób poprawny ramy reportażu o nikłym następstwie wydarzeń powieściowych. W niektórych momentach autor jest bliższy realizmu niż w *Grypie,* odtwarzając na przykład zada-

wnione spory dwóch wsi, podczas gdy tam chłop był tendencyjnie uszlachetniany.

Zagadnienie, w jaki sposób autor mógł zdobyć się w dwóch tak blisko sąsiadujących ze sobą utworach na postawę tak odmienną, należy do psychologii twórczości, nie do krytyki. Nas interesuje jednak fakt, że zarówno jedna jak druga postawa jest symptomatyczna, że obie książki są żywym świadectwem swego czasu.

NA MANOWCACH REALIZMU

Jedna postawa — to przerażenie i pesymizm, przerażenie nędzą i ucieczka w erotyzm, druga — to utopijny idealizm w walce z nękającym zwidzeniami. Pożywką dla obu jest atmosfera porachunków i proroctw.

Znamienna jest dyskusja polityczna Andrzeja z Korabiowskim, przesycona właśnie atmosferą oczekiwania katastrofy i snucia przepowiedni. „No dobrze — mówi Andrzej, ale Niemcy za lat dziesięć będą panami Europy. — Niemcy, silny naród, powiadasz? Ale nie wyrzekli się pychy. I to ich zgubi. Pycha ich zeżre. Aniołowie stali się diabłami przez pychę. Niemcy, kraj diabła. Jeszcze jeden triumf ich czeka. Rozbiją Europę w puch. Wspomnisz moje słowa". W *Wodzie wyżej* bohater przeżywa już jednak katastrofę, która dopomaga mu do odnalezienia siebie, zdemaskowania państwowotwórczego mitu i stworzenia nowej mitologii — duchowego wodzostwa, i oczekuje następnej, która ziści konkretny ideał uspołecznionej służby wojskowej. Oba utwory świadczą, że w owym okresie bankructwa, proroctw i demaskowania mitów rzeczą trudną, a może nawet niemożliwą było zachowanie wewnętrznej równowagi, z tym zaś łączy się nieuchronnie brak harmonii formalnej utworów.

Nie jest rzeczą dziwną, że zjawiska nie występują tutaj we właściwej proporcji i że w owej „prozie autentycznej" walący się na człowieka i napastliwy rytm zdarzeń, nie znajdując w nim wewnętrznego oporu, ujęty bywa często w obrazy pełne jaskrawego naturalizmu. O krok sąsiadują z nimi obrazy symboliczne, a wynaturzenie rzeczywistości i literacka maniera, która zastępuje świadome kształtowanie artystyczne utworu, sprowadzają wiele dzieł tego okresu na manowce. Na manowce tak błędne, że nie ma z nich powrotu na drogę epickiego realizmu.

Proza współczesna, która powstała w czasie po drugiej wojnie światowej, trwa również w oczekiwaniu na dzieło prawdziwego realizmu, postulowanego tak żywo przed dwoma laty. Trwa jednak na zmienionych pozycjach i już dzisiaj możemy wymienić powojenny dorobek, który stanowi surowiec dobry, a przed dziesięciu laty nieznany. Ostatnio przeżyta wojna wyrzuciła u progu literatury nową prozę autentyczną, zwaną dziś raczej dokumentarną. Prozę tę cechuje oszczędność relacji, powściągliwość wyrazu i umiejętność przemilczania. Dobre świadectwa tej prozy wzruszają nie mniej a czasem nawet więcej, niż utwory literatury pięknej i uzyskują niewątpliwie trwałe miejsce w dziejach naszego powojennego piśmiennictwa.

Ta głęboka różnica w porównaniu z produktami „nowej rzeczowości" sprzed lat dziesięciu w rodzaju omawianych książek Jalu Kurka wypływa z głęboko sięgających przemian społecznych, oczekiwanych wówczas, a zrealizowanych dopiero dzisiaj. Strzegąc się uogólnień trzeba dodać, że i wtedy można było spotkać także próby inne, w których gruntowne badania nad środowiskiem i zdobycze realizmu psychologicznego stanowią tradycję, do jakiej może nawiązywać literatura powojenna. Książki Kurka nie o tych próbach każą myśleć, lecz o przebrzmiałym już zagadnieniu beletryzowanego reportażu.

Reportaż beletryzowany z bujnie rozwiniętym komentarzem psychologicznym, z błyskotliwością dygresji i skojarzeń zdaje się przeżywać okres schyłku, ponieważ jest gatunkiem nieprzymiernym ani do przeżyć wojennych — zbyt wstrząsających, ażeby je zamieniać na literackie, powierzchowne efekty — ani tym bardziej do zagadnień nowej rzeczywistości, surowej i trudnej. Klasycznym przykładem tego, jak przykrym dysonansem może się stać taka forma w zastosowaniu do spraw okupacji, jest *Z otchłani* Zofii Kossak.

Nie mamy dzisiaj potrzeby obawiać się epidemii grypy z rodzaju tej, jaka panowała w Polsce w czwartym dziesiątku lat bieżącego stulecia, a wojna stała się nurtem oczyszczającym, który sprawił, że bez stwarzania mitów widzimy zjawiska w ich właściwych proporcjach. Dlatego takie utwory jak *Grypa szaleje w Naprawie* i *Woda wyżej* z całym spokojem traktujemy dzisiaj jako zjawisko historyczne.

Krystyna Kuliczkowska

DROGA SŁOWA DRUKOWANEGO NA WIEŚ

I

Zagadnienie sposobu dostarczenia słowa drukowanego na wieś jest w realizacji hasła upowszechnienia oświaty i kultury zagadnieniem kluczowym. Wszczynane dyskusje, ogłaszane konkursy nie dały pożądanego rezultatu i sprawa wciąż jest otwarta. Nie można jej jednak odkładać *ad calendas graecas*. Wśród powodzi pilnych i ważnych spraw bieżących w Polsce Ludowej jest to sprawa jedna z najważniejszych i najpilniejszych. Słusznie głosi się slogan „Bez oświaty nie ma demokracji", ale nie wolno jest nam uczynić z tego pusty frazes w rodzaju przedwojennego „Frontem do wsi". Niewątpliwie trudno jest znaleźć szybko niezawodną, doskonałą receptę, która zagadnienie rozwiąże bez reszty, ale to nie usprawiedliwia zaniechania wysiłków i prób. Czy próby zastosowane celem posunięcia sprawy naprzód będą lepsze czy gorsze, to jednak w zetknięciu z życiem codziennym pozwolą wyciągnąć pewne wnioski, ulegną takim czy innym korekturom i wcześniej czy później zbliżą nas do właściwego rozwiązania.

Przysłowiowy już dziś „głód słowa drukowanego" na wsi niewątpliwie istnieje. Jakiej książki i jakiego czasopisma wieś potrzebuje i poszukuje, to jest zagadnienie inne. Będzie ono mogło być rozwiązane wówczas, gdy wieś dojrzeje w większym stopniu do zabrania głosu w tej sprawie i upomni się konkretnie i zdecydowanie o swoje prawa. Żaden pisarz, żaden pracownik nauki, żaden działacz społeczny nie wynalazł i nie wynajdzie w ciszy swego gabinetu czy pracowni uniwersalnego przepisu na zaspokojenie tego głodu. Decydujący w tej chwili głos może i powinien mieć działacz oświatowo-kulturalny i społeczny tkwiący w terenie, na wsi czy w fabryce, który wrośnięty jest w życie chłopa i robotnika.

Jedno jest wszakże pewne. Nie można pogodzić się ze starymi metodami fabrykowania specjalnej literatury „dla ludu", zamykania milionowych rzesz chłopskich czy robotniczych w ciasnych a płytkich ramkach „literatury i kultury ludowej". Skoro dobrodziejstwa ustroju demokratycznego nie mają pozostać tylko czczym frazesem, zapełniającym strony programów i dezyderatów, pojęcie literatury i kultury musi się rozciągać na cały naród, cały naród musi być jednym pojęciem zarówno w sensie materialnym jak i moralnym. T. zw. doły muszą być podciągane wszystkimi środkami do poziomu owych „górnych kilkunastu tysięcy".

Aby to osiągnąć, trzeba zrozumieć raz i bez złudzeń, że nie dokona się to samo przez się, jakimś cudownym sposobem, lecz przez planowe, konsekwentne działanie. Masy muszą mieć dostęp do wszystkich dóbr kulturalnych: książki i pisma, teatru i kina, muzyki i malarstwa... Wtedy można będzie mówić o upowszechnieniu kultury. Zasada demokratycznej równości nie dopuszcza wielu poziomów kulturalnych, nie wyróżnia ludzi o różnych potrzebach i ich wielości. Tak jak każdy organizm dla utrzymania się przy życiu musi mieć powietrze, pokarm, wodę, ubranie, mieszkanie itp., tak samo człowiek dla pełni uzasadnienia tego miana musi mieć potrzeby duchowe i niewątpliwie je ma bez względu na to, czy są one w nim uświadomione w pełni, czy uśpione i zagłuszone nawałem codziennych trosk i kłopotów.

2

Kto miał kiedyś możność obserwowania człowieka wsi, kto brał udział w pracy kulturalno-oświatowej na wsi, ten wie, że chłop jest realistą. Nie można mu tego brać za złe, że wszystko stara się obliczać na wartość realną. Jego wiekowa niedola, wyzysk i nędza nauczyły go cenić tylko wartości materialne. Nawet w jego uczuciach religijnych najczęściej dominują kwestie interesu. Modlitwy jego są prośbami o dobry urodzaj, o błogosławieństwo w gospodarowaniu, o odwracanie klęski gradu i posuchy itd. itd. W obrzędach ludowych czy to świeckich czy religijnych przeróżne wróżby i „omeny" dotyczą „chleba powszedniego".

Chłop zrośnięty jest nie tylko z ziemią, ale z tym wszystkim, co da się wymierzyć i wyważyć. Sfery idealne, estetyczne, poetyczne — są udziałem tylko „odmieńców". Jest na wsi dużo „Janków muzykantów", „Michałków" i innych, ale na ogół — w pojęciu chłopa — są to „odmieńce" bez wartości, element nie „gospodarski", bo nie umiejący ująć krzepko w dłonie pługa czy cepów.

Mieszczuch, inteligent będzie zachwycał się wszystkim na wsi: pięknem łąki, pola, lasu, łowami bociana, zielonej, skaczącej żabki... Wszystko będzie dla niego piękne, niezwykłe, urocze. Chłop na ogół tego nie dostrzega. On, patrząc na najpiękniejszą łąkę, taksuje ją, jakiego i ile zbierze siana, las — to drzewo na budowę czy opał itd. Na rozkosze estetyczne jest głuchy i ślepy. Na to ani nie ma czasu, ani nie odczuwa potrzeby. Wszystkie jego myśli pochłaniają — realia. Nie żyje więc pełnią życia człowieczego.

To pewnego rodzaju spaczenie natury ludzkiej wywołała ciężka walka o byt, o chleb codzienny, o powiększenie warsztatu pracy. Odmienną nieco i wrażliwszą naturę ma kobieta wiejska, która w estetyczne wartości życia wsi włożyła najwięcej. Estetyka otoczenia domu i samej izby, estetyka ubrania — to wyłączna zasługa kobiety. Ona to była i jest kapłanką ogniska domowego; w które kładzie piękno, dobro i nade wszystko — miłość. Stąd ten wielki kult matki, niemniejszy wśród wielu ludzi wsi, niż wśród sfer inteligenckich. *Matka* Sewera nie jest unikatem, jest tylko świadectwem, że w piersi każdej matki bije jednakie serce, że pierś ta jest wypełniona bezmiarem miłości i poświęcenia nie mającego granic. Matka również była i jest piastunką tych wszystkich wartości idealnych, które utrzymują człowieka na wyżynach człowieczeństwa i nie pozwalają na zupełną wulgaryzację jego natury.

3

Z dotychczasowych naszych rozważań wynika jasno, że stosunek chłopa do otaczającego świata jest zgoła inny, niż człowieka stojącego już na wyższym nieco szczeblu kultury. Inny też będzie jego stosunek do książki i gazety. W początkowej fazie wdzierania się chłopa w życie kulturalne użytkowanie przezeń dóbr kulturalnych będzie mierzone przydatnością praktyczną. Znany jest powszechnie stosunek jego do książki wtedy, kiedy sam jest analfabetą lub gdy jeszcze nie zasmakował w jej czytaniu. Jakże często słyszało się skierowane do zaczytującej się młodzieży słowa: „Czytaj, czytaj. Będziesz ty jadł z tego chleb!" „Marnotrawienie" całych długich godzin nad książką nie mieściło się w mózgu chłopa. Jak można przesiedzieć bezproduktywnie tyle czasu, że można było omłócić półkopek lub oplewić kilka zagonów ziemniaków? A co z tego czytania komu przyszło?

Zupełnie inaczej odniósł się do lektury wtedy, gdy syn lub córka przeczytali jakąś wiadomość o nowych sposobach nawożenia łąki, pielęgnacji konia, krowy czy prosiaka, o nowych sposobach powiększenia dochodowości gospodarstwa i zainteresowali tym ojca. Z natury ostrożny i niechętny wszelkim nowościom, zaczął jednak o tym myśleć i rozważać. Przeczytał lub prosił o przeczytanie jeszcze raz. Chodził i medytował, aż wreszcie, ostrożnie jak do ognia podchodząc — zaczął próbować. Jeśli próba dała wynik dla niego pozytywny — brnął w książki dalej i dalej. Jeśli sam czytać nie umiał — zamęczał innych, aby mu czytali; co usłyszał — rozważał, a potem próbował.

W ten sposób książka czy gazeta stawała się powoli, krok za krokiem, jego przyjacielem i doradcą. Zyskiwała sobie już raz na zawsze prawo obywatelstwa w jego chacie i zajmowała honorowe miejsce na stole lub w szafie, a do ręki brana była z nabożeństwem. Z tej ostrożności chłopskiej wypływa bardzo ważna nauka dla piszącego. Książka musi być rzetelnie obmyślona, nie może to być „oman", bo chłop jeśli raz się na książce zawiedzie — trudno mu ją będzie wcisnąć po raz drugi do ręki. Przez książkę o znaczeniu praktycznym jest droga do obudzenia u chłopa zainteresowania słowem drukowanym. W

tym tkwi tajemnica rekordowego powodzenia na wsi *Rolnika Polskiego*.

Raz zasmakowawszy i stwierdziwszy, że z czytania książek także można „chleb jeść", sięgnie on potem i po powieść, i po historię, i nawet po poezję... Są to fakty stwierdzone, a nie żadne fantazje i domysły. Jak dobra gospodyni do serc domowników trafia przez żołądek, tak książka trafi do serca chłopskiego przez swoje praktyczne zastosowanie w życiu. Tak musi być w pierwszej fazie rozczytywania wsi.

Inne nieco będzie podejście do kobiet, jak wynika z uwag powyżej podanych. Tu obok czynnika praktycznego dominuje czynnik emocjonalny. Romantyczne przygody miłosne, piękni kochankowie, łzy i radość, wzdychania i — *happy end* — to najbardziej porywa kobiety. W tym leży tajemnica powodzenia *Trędowatych*, *Ordynatów Michorowskich* i podobnych, które wycisnęły strumienie łez nie tylko z oczu pomocnic domowych, ale i dziewcząt wiejskich i kobiet zamężnych, i były niejednokrotnie przyczyną przypalenia obiadu lub nawet gorszych następstw zaczytania.

Teraz z kolei nie można nie dotknąć sprawy języka książek, które chcą zdobyć sobie czytelników na wsi. Język ich musi być ładny i prosty, zrozumiały, bez wygibasów stylistycznych, i nade wszystko — polski! Nie może być naszpikowany cudzoziemszczyzną, która dla początkującego czytelnika jest równoznaczna z chińszczyzną, która czytanie obrzydza i zniechęca do książki. Książki muszą być wolne od napuszonej pozy literackiej, pisane po prostu, po ludzku, niemal jak dla dziecka rozumnego i inteligentnego, ale dziecka.

Nie wskazane jest również szafowanie gwarą, którą chłop uważa za przedrzeźnianie i wyśmiewanie go, a którą sam wyśmiewa. W gwarze kryją się wprawdzie skarby językowe i te wyzyskać trzeba, ale nie wykoszlawiać jej i nie podawać w tak sfałszowanej formie. Wymowa jest z gruntu fałszywie podana, co chłop nieuczony doskonale widzi, a na to, by podać wymowę właściwą, trzeba by skomponować cały system znaków fonetycznych, które oprócz naukowca — psu na budę chyba się przydadzą, ale nie chłopu.

Poza tym książki pretendujące do popularności na wsi winny być, o ile to tylko możliwe, ilustrowane. Dlaczego? Chyba tego uzasadniać nie trzeba. Co do tematyki, to sprawa prosta. Chłopa dzisiejszego zainteresuje wszystko, każdy temat, jeśli książka będzie odpowiadała jego psychice.

4

Zastanówmy się teraz, co dotychczas zrobiono dla realizacji hasła: „Książka i czasopismo w każdej chacie i w każdej izbie robotniczej!" Przyznać trzeba obiektywnie, że dużo i jednocześnie — bardzo mało.

Dużo, bo wielu ludzi trudzi się oświecaniem chłopa i robotnika, a więc bez przesady kilkanaście rozmaitych organizacji i związków, z których każdy i każda z wielkim szumem i hałasem „robi oświatę" na swój sposób, według własnego planu, a właściwie wszystkie razem bez żadnego planu. Rezultatów jak nie ma, tak nie ma, bo stara prawda mówi, że bez planu, bez ładu i składu — nikt jeszcze niczego mądrego nie zrobił. Mało, bo skromne środki rozproszkowane na... atomy znikają jak kamfora, nie dając nie tylko spodziewanych, ale żadnych prawie rezultatów. Przysłowiowe „deptanie sobie po piętach" trwa nadal, na czym najgorzej wychodzi sama sprawa.

Trudno jest zwykłemu śmiertelnikowi wyrozumieć, dlaczego obok Ministerstwa Oświaty własną politykę oświatową i czytelniczą prowadzi Związek Samopomocy Chłopskiej, który ma inne zadania. Dlaczego każda instytucja spółdzielcza czy społeczna, każda organizacja młodzieżowa, czy inna ma swoich referentów czy instruktorów oświatowo-kulturalnych, świetlicowych itp. „oświatowców"?

A tymczasem książki na wsi jak nie było, tak nie ma. Coś tu jest nie w porządku. „Rogatki kulturalne" istnieją nadal, są miejsca, gdzie od wszelkich oświatowców aż tłok, a w innych, na setkach zapadłych wsi, może mało ludzi widziało w ogóle gazetę i książkę powojenną... W jednej miejscowości powstaje kilka bibliotek i biblioteczek, a w innych — brak w ogóle jednej książki czy gazety.

Te sprawy muszą być uporządkowane i to natychmiast, bowiem na luksus bezplanowej hurra-oświaty nie możemy sobie pozwolić. Jedynym lekarstwem na to będzie rozsądny, przemyślany plan kulturalny, który rozproszone siły i środki „zestrzeli w jedno ognisko" mądrej, planowej i skutecznej, rzetelnej roboty oświatowo-kulturalnej! Jeśli wolno, postaramy się przedstawić próbę koordynacji tej pracy i dać pewne, możliwe w naszej dzisiejszości do zrealizowania, drogi, po jakich — naszym

zdaniem — pójść winna i słowo drukowane na wieś.

5

Ogniskiem, wokół którego winna się skupiać wszelka działalność oświatowo-kulturalna na wsi, jest szkoła podstawowa. Zadań tej szkoły nie można zacieśniać do nauczania i wychowywania dzieci w wieku obowiązku szkolnego. Ma ona zadania znacznie szersze i tylko wtedy spełni je należycie, gdy stanie się tym słońcem oświecającym całe swoje otoczenie, wszystkich ludzi bez względu na ich wiek. W takiej szkole pracuje X jednostek przygotowanych mniej lub więcej do pracy oświatowej i społecznej.

Obowiązkiem nauczyciela jest dźwignąć — przy współpracy i pomocy reszty społeczeństwa — ciężar spraw kulturalno-oświatowych i społeczno-wychowawczych. Pod fachowym nadzorem nauczyciela i pod jego opieką winno się znaleźć to wszystko, co ma służyć oświacie i kulturze na wsi. Do nauczyciela idzie się po radę we wszystkich niemal sprawach i troskach dnia powszedniego, a w sprawach jego zawodu szuka się niepotrzebnych wyręczycieli. Słowo drukowane bez udziału w tym nauczyciela — nigdy na wieś nie trafi w dostatecznej mierze. Nauczyciel musi być szafarzem żywego słowa i drukowanego również. Jak konkretnie powinno to wyglądać?

W każdej miejscowości szkolnej upatrzymy jednego lub więcej nauczycieli, którym praca wśród dorosłych nie jest obca ani obojętna, oraz którzy zdradzają w tym kierunku uzdolnienia. Wskazane by było nawet specjalne przeszkolenie ich na odpowiednich kursach. W każdej takiej miejscowości wyszukujemy odpowiedni lokal i urządzamy go jako świetlicę-czytelnię. Kierownictwo i nadzór sprawuje nauczyciel. Do niego kierujemy książki i czasopisma w dwojakiej formie:

a) jako stały lub okresowy przydział do czytelni i wypożyczalni;

b) jako pewne quantum przeznaczone dla nabywców na własność.

W świetlicy takiej codziennie lub w określone dni i o oznaczonych godzinach odbywa się czytanie wspólne książek i czasopism, dyskusje i pogawędki na wynikające z lektury tematy, omawianie przeczytanych książek czy artykułów przez jedną osobę w formie sprawozdania. Mogą być również wygłaszane odczyty na interesujące uczestników tematy. Zespoły samokształceniowe w oparciu o wydawnictwo *Wiedza Powszechna* miały by również duże powodzenie. Wszelkie metody mające zastosowanie w pracy oświatowej z dorosłymi mogą być i tu z powodzeniem zastosowane.

Jest rzeczą jasną, że praca taka musi opierać się na z góry gruntownie przemyślanym i opracowanym planie, uwzględniającym psychikę uczestników, ich poziom umysłowy i kulturalny, jak również zainteresowania i potrzeby. Najprawdopodobniej początkowo ludzie zechcą słuchać głośnego i dobrego czytania, potem wyłonią się zainteresowania i zamiłowania indywidualne i indywidualne czytanie „dla siebie". Z kolei powstanie potrzeba wypożyczenia książki i pisma do domu, a w dalszym etapie pracy nad nimi wyłoni się konieczność posiadania niektórych książek na własność.

Do tego ostatniego etapu droga nie jest ani łatwa, ani krótka. Kupowanie książek nie jest jeszcze tak powszechne u nas, jak gdzie indziej. Nawet inteligent rzadko stosunkowo kupuje książkę. Nie tylko dlatego, że jest ona jeszcze stosunkowo bardzo droga jak na nasze możliwości płatnicze, ale także i dlatego, że nie odczuwa w dostatecznie silnym stopniu tej potrzeby. Stosunek do książki u nas nie jest jeszcze właściwy. Nie ma ona dotąd tej wagi i powagi, jaką ma każda inna rzecz posiadana; stąd np. pożyczenie i nieoddanie książki właścicielowi nie jest uważane za czyn niemoralny, za niesolidność danego osobnika.

Jednym słowem w pojęciu ogółu książka nie uchodzi za rzecz ważną. Trudno będzie więc tak szybko wyrobić właściwy stosunek do książki na wsi. Niemniej jednak każdy krok posunie sprawę naprzód. A to bardzo dużo. Sam fakt zaś istnienia takiej placówki przy każdej szkole podstawowej uczyni wielką rewolucję w naszych dotychczasowych stosunkach na tym polu.

Omówione placówki będą punktami pracy oświatowo-kulturalnej i jednocześnie propagandy i sprzedaży książki i pisma. Tam można będzie załatwić sprawy prenumeraty, Klubów książki, ew. spłat ratalnych itp. Zaoszczędzi to kosztów na porto, zmniejszy ryzyko zaginięcia itd. Mniejsze wymagania stawiać będziemy wtedy obsłudze pocztowej, która w tej chwili dużo budzi zastrzeżeń, jeśli chodzi o obsłużenie wsi. Mała sprawność poczty w obsługiwaniu wsi jest poważnym hamulcem na dro-

dze książki i czasopisma na wieś. Fakty z życia mówią, że brak solidności i poczucia odpowiedzialności u niektórych pracowników agencji pocztowych na wsi sprawia, że ludzie rezygnują z prenumeraty pism, bo bardzo często nie dochodzą one do rąk adresata. Gdzieś, ktoś po drodze korzysta z cudzej własności, z ogromną szkodą dla sprawy, dla spopularyzowania słowa drukowanego na wsi.

Oczywiście te ewentualności odpadną przy przesyłkach zbiorowych do punktów. Kolportaż *Rolnika Polskiego* przez listonoszy wiejskich zdał całkowicie egzamin; mamy nadzieję, że kolportaż książek i czasopism przez proponowane punkty zda w większym jeszcze stopniu ten egzamin. Czemu zawdzięcza swe szerokie rozpowszechnienie na wsi *Płomyk*? — temu, że dziecko dostanie go w szkole u nauczyciela. A pisma i pisemka religijne? Bo w każdej parafii można je dostać, bo je podsuwają pod nos i proboszcz, i kościelny, i organista, a i do wsi przyniesie ta czy inna tercjarka. Dlaczego by nie można było wykorzystać wypróbowanych metod kolportażu w odniesieniu do spraw największej wagi dla naszej oświaty i kultury?

6

Sprawę tu roztrząsaną pozornie komplikuje fakt, że proponowana nowa praca dla nauczyciela, który — bądźmy szczerzy — jest ponad miarę obarczony obowiązkami zawodowymi, który musi szukać wszelkich możliwych i dostępnych sposobów dodatkowego zarobkowania, by siebie i rodzinę utrzymać, jest nie do przyjęcia. Tak jest. Wręcz zbrodnią byłoby stawianie nauczycielowi tego rodzaju propozycji.

Ale też nie myślimy tutaj o wyzyskiwaniu kogokolwiek choćby w imię najwznioślejszych celów. Niestety, ideałami nikt jeszcze grzesznego ciała nie nakarmił i — nie nakarmi. Trudno rodzinie wytłumaczyć, że kolacji dziś nie będzie, bo matka lub ojciec pracowali — ideowo. Praca ta musi być wynagradzana, i nawet dobrze.

A środki? — zapyta niewątpliwie „realista". Środki są — trzeba tylko umieć władać ołówkiem i znać jako tako arytmetykę. Policzmy te — jakże liczne! — szeregi referentów, instruktorów od „oświaty" młodzieżowej, samopomocowej, spółdzielczej, społecznej, dziewczęcej, kobiecej, chłopskiej, robotniczej, inteligenckiej, szewskiej, stolarskiej... Czy to już wszystko? Ależ! Jak tak dalej pójdzie, to każdy z nas będzie miał własnego „oświatowca". Ile ciężkich milionów idzie na opłacenie tego całego „ciężkiego" aparatu! Gdyby tak za te pieniądze zakupić gazety i książki i posłać na wieś, to w każdej chacie byłaby biblioteczka całkiem „grzeczna" i sporo czasopism.

A tak? — wszyscy głoszą wyświechtane frazesy o książce, że to „krynica mądrości", że „najwierniejszy przyjaciel", że koniecznie czytać, że trzeba, że „owszem, owszem, powiedziałbym nawet poniekąd wszak..." — tyle w tym wszystkim treści wielkiej i mądrej, tylko, że — na wsi nie ma książek i pism. Zlikwidowanie tej nieopłacającej się maszyny pozwoli zaoszczędzić tyle pieniędzy, że za rzetelną i uczciwą pracę można będzie sprawiedliwie wynagrodzić, osiągać z roku na rok widoczne rezultaty, rozwiać mit o „dziadostwie i cierpiętnictwie" oświatowca jako jakiejś konieczności, jakimś fatum, które zaciążyło „dziedzicznie" nad tą dziedziną pracy i ludźmi jej oddanymi. Może w taki i inne sposoby przyczynimy się również do wyeliminowania z życia oświatowego aktualności słynnego greckiego przekleństwa: „A bodaj-żeś cudze dzieci uczył!"

Jak wygląda praca oświatowa oparta na „ideowości", najlepsze świadectwo daje stan rzeczy w jednym z województw centralnych. Chwalebna inicjatywa władz szkolnych i samorządowych, zmierzająca do pokrycia terenu całego województwa siecią bibliotek gminnych, została sparaliżowana właśnie nie czym innym, jak oparciem całej pracy na bezinteresowności. Bibliotekarzowi w takiej bibliotece gminnej wyznaczono aż 2500 zł. wynagrodzenia miesięcznego! Czy jest do pomyślenia, by człowiek ten (abstrahując już od jego kwalikacji!) mógł poświęcić swój czas solidnej pracy nad należytym wykorzystaniem instrumentu, jaki mu dano do ręki? Czy może on zapoznać się z zawartością powierzonej mu biblioteki, by móc służyć radą i wskazówką wypożyczającemu książkę czytelnikowi? Nie! I po stokroć, nie! Z bardzo poważnego narzędzia oddziaływania kulturalnego zrobi się kramik, w którym „bibliotekarz" ze znudzoną miną da zainteresowanemu pierwszą lepszą książkę i w cichości ducha wyśle go do stu diabłów, by prędzej móc „sklepik" zamknąć i pójść do roboty, z której się chleb je!

Wieś to jeszcze — niestety — nie miasto, gdzie czytelnik — mniej więcej — wie czego szuka i wie, czego od danej książki potrzebuje. Czytelnika wiejskiego trzeba prowadzić za rękę jak dziecko, które uczy

się stawiać pierwsze kroki. Tam bibliotekarz musi być oświatowcem *par excellence* znającym książkę i człowieka, umiejącym o wiele więcej, niż absolwentowi szkoły podstawowej da kursik kilkudniowy, kreujący go na — bibliotekarza i doradcę czytelnika. Jak dobry rzemieślnik żąda za swoją dobrą robotę odpowiedniego wynagrodzenia, tak samo dobry oświatowiec nie może bezinteresownie poświęcać całego czasu, bo jego funkcja społeczna jest donioślejsza od wielu innych.

Z której strony byśmy nie dotknęli tego zagadnienia, to zawsze niezmiennie wynikają te same wnioski: trzeba całą tę sprawę przemyśleć, zaplanować, poddać gruntownej rewizji stan dotychczasowy, zastosować radykalne cięcia, zaoszczędzić wszystko tam, gdzie zachodzi jawne marnotrawstwo środków i sił ludzkich, nie oszczędzać pod żadnym pozorem tam, gdzie oszczędność staje się krótkowidztwem i lekkomyślnością. Oświata w Polsce Ludowej nie jest i nie będzie przedsiębiorstwem kapitalistycznym służącym do wyzyskiwania, nie może też być hałaśliwym i przelicytowującym „interes konkurencyjny" kramikiem. Wartkim strumieniem, bez odnóg i łach, popłynąć ona winna tam, gdzie na spotkanie wychodzą łaknące i spragnione masy ludzkie. Praca oświatowa musi być funkcją społeczną zaszczytną i radosną, a nie cierpiętnictwem i deklasacją jednostek ludzkich. Jest to w naszej mocy i stać się musi!

7

W jaki sposób wyobrażamy sobie uporządkowanie chaosu istniejącego na polu oświatowo-kulturalnym? Pod egidą Ministerstwa Oświaty następuje porozumienie wszystkich bez wyjątku instytucji, organizacji i związków, które prowadzą lub zamierzają w jakiejkolwiek formie prowadzić akcję kulturalno-oświatową. Następuje rejestracja istniejących już lub mających w najbliższej przyszłości powstać środków oddziaływania oświatowo-kulturalnego, a będących w dyspozycji wszystkich kontrahentów. W oparciu o aparat szkolny i oświatowy Ministerstwo Oświaty zbiera dokładne dane, dotyczące istniejących potrzeb w zakresie kulturalno-oświatowym na terenie całej Rzeczypospolitej, z uwzględnieniem w pierwszym rzędzie ośrodków najbardziej zaniedbanych.

Na tych materiałach zostanie oparty plan pracy oświatowo-kulturalnej. Plan taki zostanie opublikowany i stanie się cennym wskaźnikiem zarówno dla pisarza, jak i wydawcy. W ręku czynnego oświatowca i pracownika społecznego będzie doskonałym przewodnikiem chroniącym od marnowania sił na wyważanie otwartych drzwi lub błądzenie po omacku. Poszczególni kontrahenci tej umowy otrzymają swój udział w tej pracy w takim stopniu, w jakim będą mogli zadaniu sprostać lub do jakiego najlepiej będą przygotowani w sensie materialnym i kwalifikacyjnym.

Koordynację pracy i nadzór nad nią sprawować będzie Ministerstwo Oświaty przez podległe sobie organa szkolne i administracji szkolnej. Wynagrodzenie wciągniętych do czynnej pracy oświatowo-kulturalnej nauczycieli i oświatowców ulegnie gruntownej rewizji i wyrównaniu tak, by ludzie ci wolni byli od konieczności uganiania się za dodatkowymi zarobkami i cały czas i energię mogli poświęcić pracy oświatowo-kulturalnej. Wspólnym wysiłkiem kontrahentów powstaną zespoły żywego słowa na wysokim poziomie artystycznym i literackim, teatry objazdowe, kina objazdowe, zespoły muzyczne i wokalne, wystawy artystyczne ruchome, które dysponując odpowiednimi środkami lokomocji dotrą do każdego zakątka kraju.

Ambasadorem tej roboty będą nauczyciele szkół podstawowych do tej akcji powołani, o czym mowa była wyżej. Małe ekspozytury księgarskie i kolportażowe powinny być we wszystkich większych ośrodkach wiejskich, aby chłop oswoił się z książką i pismem na co dzień, a nie tylko widział ją od święta, gdy pójdzie do miasta, do kościoła lub na jarmark. Intensywna akcja oświatowa wyrówna wszystko to, czego dziś w naturze chłopskiej doszukujemy się daremnie. I on potrafi patrzeć na świat oczyma otwartymi, jeśli mu je otworzymy, jeśli jego uwagę skierujemy tam, gdzie spojrzeć warto, jeśli ukażemy mu te rzeczy i te wartości, których sam dotychczas dostrzec nie umiał.

8

Ostateczne przedyskutowanie poruszonej sprawy i przemyślenie jej jest konieczne; natychmiastowa rewizja dotychczasowego stanu rzeczy i radykalne zmiany są sprawą nie cierpiącą zwłoki. Jest tyle zapału i tyle chęci do rozsądnego i skutecznego działania, że uporządkowanie tych spraw i nadanie im właściwego kierunku będzie na pewno zbawienne w skutkach. Tak jak na innych odcinkach pracy wyniki działania są tego rodzaju, że napawają nas dumą i radością i pozwalają z dużą dozą opty-

mizmu patrzeć w przyszłość, tak samo na odcinku oświatowo-kulturalnym, po zastosowaniu koniecznych środków uzdrowieńczych, osiągniemy wyniki jak najwspanialsze.

Trzeba tylko, by wszyscy to zrozumieli, trzeba wyzbyć się chęci „zbierania laurów" na własne konto i obaw, że te laury dostaną się komu innemu. Najświetniejszym laurem dla wszystkich będzie osiągnięcie celu — celu, którym jest prawdziwe podniesienie kulturalne i umysłowe całego narodu, zasypanie tych przepaści, jakie dzieliły — i dzielą jeszcze — jeden naród na „warstwy" i „poziomy", na kulturalnych i niekulturalnych, na „panów" i „proletariuszy" utożsamianych często z głupotą, brudactwem i łachmaństwem. Wszyscy jesteśmy ludźmi pracy, wszyscy jednakowo służymy wspólnemu dobru, każdy na swoim odcinku pracy, i wszyscy mamy jednakowe prawo do wszelkich dóbr kulturalnych i materialnych w równym stopniu. Nie może być uprzywilejowanych i pokrzywdzonych, bo to nie godzi się z pojęciem demokracji, z poczuciem sprawiedliwości społecznej, równości i braterstwa. A te właśnie pojęcia są przecież istotą demokracji ludowej!

Nie możemy i nie wolno nam dopuścić do tego, by naród nasz był okaleczały. Nie chcemy być taką społecznością, o której można by powiedzieć słowami Jana Kantego Gregorowicza: „Społeczność, w której światło nauki nie przenika lepianek i poddaszy, podobna jest do człowieka rąk pozbawionego". My chcemy mieć i ręce i głowy. Głowy mądre, a ręce pracowite i silne!

Franciszek Strojowski

SPRAWA ROCZNIC

I

Rok 1947 połączył w sobie dwie ważne dla muzyki polskiej rocznice: na miesiąc marzec przypadło 10-lecie śmierci Karola Szymanowskiego, a w czerwcu obchodzono 35-lecie śmierci Stanisława Moniuszki. Spróbujmy naszkicować — najbardziej pobieżnie — ich bilans.

A więc w okolicy wspomnianych miesięcy wygłoszono X odczytów, zorganizowano X koncertów, napisano podobną ilość referatów i artykułów. Następnie... następnie nastała znowu cisza. T. zw. rok Szymanowskiego skurczył się do (licząc optymalnie) 12 tygodni, zaś rocznica Moniuszki przypadła na sezon ogórkowy i zanim nabrała właściwego blasku — zgasła. Odczyty, koncerty, artykuły i referaty miały przeważnie nobilny charakter przemówień nad grobem, więc w większości wypadków trąciły tą zabójczą nudą, którą przyprawia się każdy — czy to przed- czy też pośmiertny — „jubileusz". I owszem — wszystko odbyło się uroczyście: do wieńców włącznie. Ale jaki stąd wynikł konkretny sens? Co pozostało? Niewiele — bardzo niewiele.

Organizowanie t. zw. rocznic może mieć charakter dwojaki. Po pierwsze: odprawiania szeregu „towarzyskich" grzeczności „pod adresem zmarłego" w atmosferze martwej, urzędowej nudy. Po drugie: spopularyzowania wartości reprezentowanych przez artystę, wpojenia ich społeczeństwu, przetworzenia zwykłej formalności w akt żywy, bo wychowawczy (wewnątrz społeczeństwa) i propagandowy (za granicą)

Niestety regułą organizacyjną naszych rocznic jest zasadą pierwsza. W stosunkowo krótkim okresie czasu skupiono nadmiar akademii, by szybko zapomnieć o istocie sprawy — o akcji wychowawczej i propagandowej. W efekcie przeciętny słuchacz i czytelnik otrzymał w marcu i kwietniu nadmiar dawki — nazwijmy to „rocznicowym szokiem" — zaś w maju znowu utracił kontakt z wartościami, które dał muzyce polskiej Szymanowski. Czyli innymi słowy: w bardzo krótkim czasie wrócił do uprzedniego błogostanu niewiedzy. O rocznicy Moniuszki lepiej nie wspominać.

A przecież historia naszej muzyki jest zbyt uboga w nazwiska, by lekceważyć ich pedagogiczną funkcję. Poza tym muzyczna kultura kraju zbyt jest marna, zaś zainteresowania społeczeństwa (z muzykami włącznie) zbyt stereotypowe i prowincjonalne, byśmy mogli sobie pozwalać na marynowanie dzisiejszego stanu rzeczy jako wzoru na przyszłość. Wzorem muszą się stać dokonania i ideologie naszych największych — oczywiście wzorem żywym, nie wymagającym naśladowań, lecz pobudzającym do tworzenia nowej tradycji.

Jak na razie jesteśmy zbyt ubodzy, by

doraźnie uzdrowić sytuację. Niech się więc przynajmniej wykorzystuje okazje. Nie jest to program wychowawczy: od rocznicy do rocznicy. Ale polski analfabetyzm muzyczny (porównajmy go z kulturą wszystkich naszych sąsiadów) wymaga choćby takiego programu.

2

Nie chodzi mi tutaj o malkontenckie narzekania na temat „unormowanych okazji". Pomińmy przysłowie o mądrym po szkodzie. Ważna jest bowiem inna sprawa. Doświadczenia obu tamtych rocznic powinny być wykorzystane w planowaniu „roku chopinowskiego", który przypada na 1949 rok — jest to 100-lecie śmierci Fryderyka Chopina.

Pozory mogą mi przeczyć. Za ogólnie przyjęty pewnik uważa się fakt powszechnej w Polsce miłości do muzyki chopinowskiej — na recitalach chopinowskich zawsze pełno, po koncertach Chopina solista zawsze bisuje, każdy amator ma w swym repertuarze „przede wszystkim" lub „tylko" Chopina, i tak dalej, i tym podobnie. Tak — pozory mogą mi przeczyć. Ale — ale z drugiej strony pamiętajmy o tym, że pozory są też od tego, by mylić.

Nie szukając zbyt długo odkryjemy fakty dość kłopotliwe. Otóż — po pierwsze — zasięg owej miłości do Chopina i chopinowskie tradycje są dość ograniczone socjalnie. Jak na razie Chopin króluje głównie w „salonikach", i to głównie jako autor kilku tych samych walców, mazurków, polonezów i nokturnów. Popularność muzyki chopinowskiej i znajomość muzyki chopinowskiej to nie są zjawiska równe sobie ani zasięgiem, ani jakością.

Po drugie — muzyka chopinowska (dzięki powszechnej nieznajomości chopinowskiego dzieła) wykorzystywana jest częstokroć do celów, mówiąc po prostu, szkodliwych. Są tacy „pracownicy kultury muzycznej", którzy np. wzywają polską twórczość do pozostania w tym miejscu, w którym Chopin skończył swą pracę. W imieniu Chopina żądają zerwania z „nowinkami" i z „modą". Chopin — twierdzą — oto jedyna obowiązująca Polaków, niezmienna kategoria estetyczna.

Trzeba ze smutkiem przyznać, że ci fałszerze tradycji historycznej znajdują chętnych słuchaczy. Dlaczego? — wypada tu powtórzyć użyte już zdanie: ponieważ popularność muzyki chopinowskiej i znajomość dzieła chopinowskiego (łącznie z jego funkcją historyczną) nie są równymi sobie zasięgiem ani jakością zjawiskami.

Tak — szacunek dla tradycji chopinowskiej nie może się wyrażać w twórczości stosowaniem np. tej samej harmoniki — powinien bowiem wyrażać się taką samą odwagą i nowatorstwem twórczym, na jakie stać było Chopina. Pamiętajmy, że Chopin nie dał się steroryzować — że wymówił się od obowiązku pisania „narodowych oper" — że nie obchodziły go narzekania konserwatywnego Rellstaba. Chopin tworzył n o w ą muzykę. I w tym właśnie fakcie kryje się wychowawcza instrukcja chopinowskich tradycji.

Oba powyższe przykłady (a podobnych można by znaleźć sporo) nie wymagają wielu komentarzy. Wniosek jest jasny i tylko jeden: znajomość muzyki Chopina w naszym społeczeństwie należy zarówno pogłębić, jak i poszerzyć — z szacunku dla prawdy o Chopinie, a dla dobra samego społeczeństwa. I właśnie powinno się pracę tę wykonać w nadchodzącym „roku chopinowskim". Poza tym nie będziemy chyba pomijać czynnika propagandowego. Chopin jest wielkością dla całego świata — o tym wie każde dziecko — a zatem jeśli chodzi o propagandę jest najmocniejszym naszym atutem. Tymczasem...

Zacznijmy od tego i skończmy na tym, że z końcem roku 1947 zorganizował się i zaczął działać francuski komitet uczczenia 100 rocznicy śmierci Fryderyka Chopina — zaś polski komitet (piszę te słowa w styczniu 1948) jak dotąd nie zorganizował się i działać nie zaczął. Wystarczy!

O ile wiadomo, rok chopinowski planowany jest z właściwym nam temperamentem i rozmachem. (Podobnie jak planowany był rok Szymanowskiego). Planuje się wydanie *Dzieł Chopina*, wydanie zbiorowego dzieła o *Dziełach Chopina*, konkurs, akcje koncertowe na prowincji itp. itp. Plany istotnie imponujące, przekonywające, mądre, pożyteczne. Ale tutaj mała uwaga na marginesie: nie innymi przymiotnikami można było *a priori* opatrywać plany tyczące się roku Szymanowskiego — zaś *a posteriori* właśnie całkiem innymi. Nic więc dziwnego, że trudno ufać planom.

Jak doświadczenie nas uczy, możemy zaufać jedynie — pisze tak kronikarz *Ruchu Muzycznego* — planom zrealizowanym. Ponieważ zaś sprawa polskiego komitetu i sprawa wydania *Dzieł* (wymagająca przecież długiego czasu) do końca stycznia 1948 nie wyklarowała się należycie, trudno

dziwić się nieufności kronikarza. Koniec owego stycznia to późna data, a jak na nasze możliwości organizacyjne — bardzo późna. Miejmy nadzieję, że t. zw. odpowiednie (i — to ważne — odpowiedzialne) czynniki już w najbliższym czasie dowiodą swymi posunięciami, że rok chopinowski i związane z nim plany nie będą pisane w powietrzu ani na wodzie.

Jerzy Broszkiewicz

WYSTAWA MŁODYCH PLASTYKÓW

Nowe malarstwo polskie poczynało się w czasie pierwszej wojny światowej. Wprowadzali je formiści, czyniąc to z wielkim rozmachem, wśród szczerego i nie słabnącego zainteresowania powszechnego. Spotykali się również z ostrym sprzeciwem, i to nie tylko wśród inteligencji. Sprzeciw ten przybierał nieraz dość jaskrawy charakter. Ze spokojem opowiada dziś Zbigniew Pronaszko o swej ucieczce z Zakopanego przed oburzeniem górali, którzy go chcieli obić za wymalowaną w duchu formistycznym Madonnę na fasadzie domu przy Krupówkach. Czy dzisiejsi moderniści narażeni są na podobne opory i trudności?

Kronika milczy na razie o ucieczce któregoś z modernistów w góry, co wcale nie znaczy, by życie tych nowatorów w sztuce miało być usłane różami. Muszą i oni walczyć z trudnościami i przeszkodami wszelkiej natury. Niewątpliwie jednak prądy, które wynikają z nowoczesnej myśli plastycznej w sztuce powojennej, nie zajęły w Polsce tak ważnej pozycji jak gdzie indziej. Sytuację tę spowodowały przede wszystkim duże straty personalne w czasie wojny, tragiczna przedwczesna śmierć Henryka Wicińskiego oraz śmierć Osostowicza. Zwłaszcza śmierć pierwszego, który był głównym motorem modernizmu w Krakowie przed wojną, spowodowała dużą lukę w rozwoju idei opartych o kubizm i surrealizm.

W przeciwieństwie do kolorystów, którzy z okupacji wyszli z pokaźnym dorobkiem, moderniści nie mogą jeszcze przeciwstawić im dzieła równie dojrzałego i pełnego. Wynika to pewno stąd, że walkę o tzw. modernę podjęli przede wszystkim ludzie młodzi, przed trzydziestką (np. Kantor), których indywidualność nie może się jeszcze zdobyć na samodzielny wyraz. A zresztą, powiedzmy szczerze, ten odłam nowoczesnej sztuki nie znalazł i w Polsce przedwojennej silniejszego oddźwięku. Znaczy to chyba, że ten bardziej abstrakcyjny, spekulatywny i intelektualny rodzaj sztuki niezbyt odpowiada psychice i umysłowości polskich artystów. Przed wojną idee te dogasały już w Warszawie, dawne grupy *Blok* i *Praesens* uległy rozbiciu, we Lwowie jednak tliły się dość wyraźnie w grupie *Artes*, w Krakowie formowała się sztuka nieodżałowanego Henryka Wicińskiego, Osostowicza, Marii Jaremy i kilku innych. Jedynie w Łodzi sprawa ta przybrała zdecydowane oblicze, i to głównie dzięki sile indywidualności Władysława Strzemińskiego. Jego wypowiedzi teoretyczne jak i wysiłki plastyczne są szczytowym osiągnięciem sztuki polskiej w tym zakresie i stanowią nawet na tle europejskim zjawisko o pewnej odrębności.

W okresie powojennym inicjatywa wyszła jednak z Krakowa, i to z grona młodych, bardzo nawet młodych. (Koledzy Kantora liczą 24 lat, Jerzy Nowosielski i Ali Bunsch — 22 lata). Grupa tych artystów jest dość pokaźna i zdecydowanie odrzuca malarstwo reprezentowane przez dzisiejsze czołowe pokolenie. Ale poczynania ich spotykają się z protestem i niechęcią, przede wszystkim z brakiem zrozumienia, co jest zresztą do wytłumaczenia.

Najgroźniejszy zarzut brzmi, że podjęli oni sprawę z dawna przegraną i skończoną. Kubizm i surrealizm mają już należeć do przeszłości. Zarzut o tyle usprawiedliwiony, że niektórzy z naszych modernistów rzeczywiście zapatrzyli się w jakieś dawniejsze problemy. Hołdują kubizmowi czy surrealizmowi z okresu przedwojennego. Przyczyna tego stanu rzeczy tkwi w braku kontaktu z przodującymi ośrodkami myśli plastycznej; młodzi twórcy nie wykazują przy tym własnej inicjatywy. To jest główny powód, że polski modernizm nie rozwinął się w pełni i wiedzie żywot dość anemiczny, mimo pewnych prób wystąpienia z programem, a nawet ogłoszenia swego rodzaju manifestu (Porębski i Kantor w *Twórczości* 1946, nr 9). Młodzi jednak sami nie przeceniają swoich możliwości i zachowują się wstrzemięźliwie, nie narzucając się ani ze swymi teoriami, ani z dziełami sztuki. Umiar i samokrytycyzm nie

pozwala im na większe imprezy wystawowe. Na salonach ogólnopolskich wystawiają coraz to liczniej, ale mimo zapowiedzi nie mogą się jeszcze zdobyć na reprezentacyjną wystawę.

Młodzi malarze nie są jednak odosobnieni, dążenia ich w plastyce znajdują odpowiednik w wysiłkach poetów, a zwłaszcza naukowców. Przykład bowiem Paryża, w którym poważny odłam artystów hołduje tym ideałom, działa pobudzająco na inne środowiska artystyczne. Nie oznacza nakazu mody, ale odpowiada wewnętrznym koniecznościom. W epoce, gdy podważono podstawy dawnej myśli filozoficznej, a wspaniałe osiągnięcia nowoczesnej fizyki i nauk przyrodniczych w ogóle otworzyły zupełnie nowe drogi dla umysłu ludzkiego — również i plastyka musiała pójść na drogę poszukiwań. Nowa umysłowość musi znaleźć odpowiednik w plastyce. Związek jest głęboki i istotny, niedostrzegalny dla profanów, ale narzucający się przy głębszym zastanowieniu. Związek nauk przyrodniczych ze sztuką nie jest w dziejach czymś nowym i nieoczekiwanym, odnaleźć go można np. w renesansie; odkrycie nowych praw optycznych oddziałało na impresjonizm. Uświadomiony czy nie uświadomiony związek wszystkich dziedzin umysłu ludzkiego jest zjawiskiem stałym, i jeśli sztuka nie jest tylko wynikiem powierzchownego zaspokajania pragnienia piękna, ale wyrażać ma ducha ludzkiego, człowieka w całej jego pełni i istocie, musi odpowiedzieć i na te pytania epoki.

Z tych to powodów nie wolno nam przejść obojętnie obok wysiłku grupy młodych artystów, nawet jeśli wystąpienia ich są jeszcze nieśmiałe. Nieśmiałość ta nie jest wynikiem słabości, przeciwnie, świadczy o powadze ich; wiedzą dobrze, że wstępując na tę drogę czynią wysiłek uzgodnienia rytmu sztuki z ogólnym rytmem epoki. Ustaliwszy zasadniczą postawę ideową, koncentrują cały swój wysiłek na zagadnieniach malarskich. Z tego też powodu interesuje nas głównie wystawa malarstwa nowoczesnego urządzona w Warszawie przez Klub Młodych Artystów i Naukowców w lokalu Klubowym przy ul. Królewskiej 13. Wystawa miała mieć charakter reprezentacyjny, z katalogiem i z Deklaracją Młodych Artystów. Skończyło się na zwyczajnym pokazie. Wystawę widziałam przed otwarciem, nadesłany na wystawę materiał przejrzałam przed zawieszeniem go na ścianach; jeżeli w ostatniej chwili przeprowadzono jakieś zmiany, uwagi moje mogą się okazać nie związane z całością wystawy. Szczegóły są jednak mniej ważne, chodzi mi raczej o przedstawienie rozwoju pewnej idei plastycznej na terenie polskim.

Zjawiskiem dodatnim jest różnorodność wysiłków, brak jakichś rygorów, czy narzuconej doktryny. Może dlatego nie grozi Młodym Artystom skostnienie w martwym formalizmie. Łączy ich zdecydowanie negatywny stosunek do dorobku malarstwa impresjonistycznego i oparcie się o te kierunki, które wywodzą się z kubizmu, surrealizmu i abstrakcjonizmu. Interesuje nas pytanie, w jaki sposób artyści ustosunkowali się do tych problemów i czy przejawiają jakieś samodzielne poczynania.

Przodują dwa środowiska: Łódź i Kraków. Łódź przede wszystkim dzięki Strzemińskiemu. Wystawił on tylko jeden rysunek pt. *Góry i chmury* (1947), który posiada wszystkie cechy jego dojrzałego stylu. Strzemiński jest tym jedynym modernistą polskim, który poczyna sobie samodzielnie i zachowuje pewną odrębność nawet na tle europejskim.

Czy Strzemińskiego należy zaliczyć do abstrakcjonistów czystej krwi, skoro artysta obiera konkretny motyw przedstawienia i przez nadanie tytułu określa charakter rysunku? Nie jest on też naturalistycznym czy realistycznym przedstawieniem motywu. U podstaw sztuki Strzemińskiego tkwi zagadnienie plastyczne, dążność do znalezienia nowej formy, która by stanowiła odpowiednik określonego motywu lub raczej pojęcie ogólne tego motywu, a więc w tym wypadku gór i chmur. Niewątpliwie rysunek Strzemińskiego sugeruje zamierzone przedstawienie, stanowi niejako jego syntezę, emanację istoty motywu, oczyszczenie go z wszelkich cech drugorzędnych, ale za razem pozbawia go cech materialnego istnienia. Dlatego też Strzemiński jest najbardziej zbliżony do abstrakcji: w tworze graficznym, w zespole linii o nieskazitelnym dukcie, zamyka oderwane pojęcie materialne. Linia Strzemińskiego pozbawiona substancjonalności nie określa przedmiotu, lecz oznacza pojęcie. Rysunek ten realizuje w pełni wypowiedziane ongiś przez artystę zamierzenia: „Rzeczywistą twórczością i wynalazkiem w sztuce jest zdobywanie nowych elementów zawartości wzrokowej, nowych metod wiązania formy".

Stylowo ostatni rysunek przynależy do tego rodzaju, który reprezentuje *Morze*, zamieszczone przez Juliana Przybosia w *Odrodzeniu* (nr 51—52, 1947). *Morze* wykonał Strzemiński w r. 1939, znajduje się więc artysta obecnie w okresie konty-

nuacji tej samej idei, dalszego jej kształtowania. Zasada jest ta sama, lecz w kształtowaniu jej osiąga artysta nowe wyniki. Jeśli idzie o wartości czysto plastyczne, rysunek Strzemińskiego stanowi jedno ze szczytowych osiągnięć współczesnej sztuki polskiej i jedno z nielicznych zjawisk, które na tle europejskim zachowuje swoją oryginalność.

Po Strzemińskim z grupy łódzkiej wymienić należy Stefana Wegnera. Artysta wystawiał już na Salonie Ogólnopolskim, ostatnio jednak zauważyć można znaczne ożywienie jego twórczości. Tkwi przede wszystkim w zagadnieniach czysto formalnych i dochodzi w tym zakresie do pewnych rezultatów. Wystawił ostatnio dwa obrazy. Pierwszy, pt. *Zbocze*, jest transpozycją motywu przyrody na wartości plastyczne. Nie chodzi tu o przedstawienie jednostkowych form, ale o stworzenie pojęcia o nich. Stąd np. las przedstawiony jest w ten sposób: kilka mocnych i grubych kresek w różnych kierunkach... Efekt zamierzony uzyskuje artysta w pełni, syntetyczne ujęcie staje się bardziej przekonywające niż drobiazgowe przedstawienie dawnych realistów akademickich. Syntezę — w innym co prawda znaczeniu, gdyż w kierunku malarskości — znamy z dziejów malarstwa. Dziś stoimy wobec nowych zagadnień, wysiłków związania przedmiotowego znaczenia z dążeniami nowoczesnej plastyki. O ile w *Zboczu* Wegnera znać pewne wpływy dawniejszego stylu Strzemińskiego, zwłaszcza w partii listowia lasu, operowania konturem, zamykającym płaszczyznę barwną — to w drugim krajobrazie z motywem kościoła Wegner staje się swobodniejszy i bardziej samodzielny. Dokonał w nim całkowicie przetłumaczenia i rozłożenia motywu przedmiotowego na wartości czysto plastyczne. Zatracił przy tym artysta wszelką oschłość i doktrynerstwo i po prostu raduje oko widza.

Do grupy łódzkiej należy jeszcze M. Tylko. Na wystawie znajdują się dwa obrazy tego artysty, postkubistyczna *Martwa natura* o ładnym kolorycie i krajobraz *Dom nad kanałem* o tych samych zaletach. Równie pochlebnie należy się wyrazić o *Martwej naturze* Hanny Orzechowskiej. Wykazać można nawet wspólne podstawy kształtowania u wymienionych artystów. Nie wnoszą oni żadnych nowych twórczych idei, idąc jednak utartym szlakiem doszli do ładnych rezultatów. Portret rysunkowy Bolesława Utkina jest dość konwencjonalny; za to krajobraz z Nowej Rudy wykazuje większą swobodę artysty.

Zupełnie inny akcent i dużo rozmachu wnosi Teresa Tyszkiewiczowa. Punkt zainteresowania artystki koncentruje się na problemie równomiernego uwzględnienia konstrukcji obrazu z rozkładem barw, zwłaszcza w obrazie pt. *Czerwona Kanapa*. Artystka nie zdołała jednak jeszcze wykrystalizować wyrazu własnej osobowości.

O ile grupa łódzka jest ideowo dość zbliżona do siebie, młody Kraków przedstawia się bardziej różnorodnie. Samo już przybranie przymiotnika „młody" określa bliżej charakter poczynań artystów krakowskich. Nie zdobyli się jeszcze na dzieło tak dojrzałe, ażeby można było przeciwstawić je Strzemińskiemu, wykazują jednak wiele prężności i różnorodności zainteresowań, zgodnie zresztą ze swoim wiekiem. Środowisko krakowskie, któremu przypadła zaszczytna rola zainicjowania po wojnie poszukiwań modernistycznych, pełne jest fermentów.

Na samodzielny wyraz zdobyła się właściwie tylko Maria Jarema. Obrazy jej: *Koniki*, a zwłaszcza *Tancerki*, są pewnymi osiągnięciami na terenie polskim. Jaremianka związała się ściślej z motywem oddalając się od abstrakcjonizmu, oddaje się jednak nadal głównie zagadnieniom czysto plastycznym. Obecny jej styl posiada wiele cech dekoracyjności, co przejawia się w rozłożeniu kompozycji i opracowaniu poszczególnej formy. Rytmikę dawniej ściśle ograniczonych płaszczyzn rozluźnia artystka przez swobodniejsze ich ustosunkowania i żywszą przemianę, ponadto wprowadza bardzo znamienny kontur. Linia ta jest falista, płynna i niespokojna, ma na sobie specyficzne piętno; jej analogia do linii secesyjnej jest bardzo silna. Linia ta u Jaremianki jest jednak żywsza i płynna i nie posiada nic z ostrości i kaligraficzności secesyjnej. Secesja, którą tak do niedawna gardziliśmy, nagle i nieoczekiwanie pojawia się w nowoczesnym malarstwie, i to przede wszystkim u paryskich modernistów. W Polsce pokazała nam to wystawa Fougerona i jego grupy. Na związek niektórych ostatnich poczynań z secesją paryską, a nawet wiedeńską zwracano już niejednokrotnie uwagę w Polsce i gdzie indziej. U Jaremianki zjawisko to nie jest wtórne, gdyż artystka przebywając w Krakowie doprowadziła sama do tego rezultatu. Stąd też jej wysiłek zasługuje na specjalną uwagę.

W okresie poszukiwań i fermentu znajduje się obecnie twórczość Tadeusza Kantora, jednej z najsilniejszych indywidualności młodego pokolenia artystów w Krakowie. Światopogląd artystyczny i ideowy

Kantora z dawna jest ustalony. Świadomie szuka on nawiązania kontaktu sztuki z życiem. Życie jednak dla Kantora to nie splot spraw drobnych, codziennych, nasza praca i zajęcia, lecz sprawy o wiele donioślejsze. I nie metafizyka, mimo że dla wielu rysunki Kantora będą trudne i niezrozumiałe. Kantor racjonalista i intelektualista zastanawia się nad światem, w którym żyje. Zdobycze nauki współczesnej mówią mu nową prawdę o świecie i o człowieku, odkrywają mu swoje nowe prawa. Czyż artyście, którego umysł zaprząta mechanizm naszego świata, może wystarczyć przedstawienie naszej rzeczywistości w drobnym wycinku? Nie, pod wpływem myśli nurtujących jego umysł pragnie plastycznie wyrazić swój stosunek do tych zagadnień, które go poruszają. Zresztą to nie Kantor odnalazł pierwszy te drogi; związek nowoczesnej plastyki z problematyką naszej epoki jest niewątpliwy i musiał znaleźć odpowiednik w plastyce. Artyści poszli już na drogę przebudowy swego systemu formalnego, opartego — podobnie jak nowoczesny światopogląd — na zupełnie nowych podstawach.

Ostatnio, po pobycie Kantora w Paryżu, następuje w jego dążeniach plastycznych pewna przemiana. Artysta stał się bardziej radykalny — wystawione rysunki mówią o tym dostatecznie. Obecny okres, znamienny dla kształtowania się twórczości Kantora, zaledwie się rozpoczął, pełen jest fermentów i poszukiwań, wskazuje raczej na kierunek zainteresowań artysty. Ostatnie rysunki nawiązują do abstrakcjonizmu i kubizmu, a nawet surrealizmu. Kantor jednak nie zatrzymuje się przy dawnych osiągnięciach i stara się przyśpieszyć dalszy rozwój.

W krąg surrealizmu weszli z krakowskich artystów jeszcze Jerzy Kulawski (przebywający obecnie w Paryżu), Andrzej Mikulski, Jerzy Nowosielski i poniekąd Ali Bunsch. Surrealizm ich jednak opiera się jeszcze o przedwojenne wzory, podczas gdy w Paryżu nastąpiły — jeśli idzie o surrealizm — w czasie wojny i obecnie duże zmiany i przewartościowanie. Nie zalecam oczywiście artystom szukania nowszych wzorów, gdyż ufam, że zdobędą się na samodzielny wyraz. Uważam surrealizm za dobrą pożywkę, gdyż nie wiąże artysty żadnymi doktrynami formalnymi, działa pobudzająco na jego wyobraźnię, fantazję i życie wewnętrzne. Tytuł obrazu, np. *Skrzydło archanioła*, czy *W oczach zmierzcha* — *zanurzony list* działa niewątpliwie podniecająco na naszą wyobraźnię, kojarzy sprzeczne pojęcia, zgodnie z programem surrealistycznym wprowadza różne stany świadomości. Jest to oderwanie od życia rzeczywistego, ale któż ustalić może granice między życiem rzeczywistym a tym, co dzieje się poza nami? W surrealizmie absurdalność jest słabością, ale nieraz i siłą, gdyż wnosi wiele fermentów do sztuki.

Obrazy tych kilku niewątpliwie zdolnych artystów krakowskich uważać należy za wyraz ich poszukiwań również w zakresie czysto plastycznym... Prawda, i tu nie widzę rezultatów samodzielnych, lecz osiągnięcia są niewątpliwie duże i oparte o walory czysto plastyczne. Ali Bunsch jest bardziej realistyczny i przedmiotowy, Jerzy Nowosielski mimo tematu zmierza zdecydowanie do abstrakcji, Andrzej Mikulski wnosi silny pierwiastek poetycki.

Na drogę poszukiwań bardziej abstrakcyjnych udała się również J. Maziarska. Jerzy Skarżyński z pewnym powodzeniem kontynuuje swe kompozycje oparte o zasady postkubistyczne.

Duże uspokojenie znać ostatnio w malarstwie Bogusława Szwacza, który wreszcie skupił się na zagadnieniach odpowiadających jego własnej indywidualności. Obraz pt. *Marynarz* dał mu możność rozbudowy dużej konstrukcji obrazowej. Motyw obrazu — marynarz i jego sprzęt — odpowiada tej sugestii mocy i siły wręcz monumentalnej, która wynika z wartości plastycznych tego obrazu. U Szwacza nastąpiło uzgodnienie przedmiotu obrazu z jego walorami formalnymi.

Zupełnie odrębną pozycję zajmuje malarstwo Tadeusza Brzozowskiego. Idzie on swoistymi drogami, ideowo przynależy do młodych, opiera się o te same zasady kształtowania, lecz wykazuje dużą samodzielność. Surrealizm i abstrakcjonizm jest dla niego sprawą oddaloną, przemyślał i przetrawił kubizm i buduje formę bardzo określoną, trójwymiarową, a jednak inną od tej, którą kształtowano na zasadach tradycyjnych. Stosunek poszczególnych partii do siebie, ich proporcje noszą na sobie piętno nowoczesności. Brzozowski równie duże znaczenie przywiązuje do koloru, odrzucając oczywiście metodę impresjonistów. Posługując się dawną terminologią daje koloryt lokalny o dużym natężeniu, oraz zestawienia barw kontrastujących zupełnie nieraz nieoczekiwane. Gładka, lśniąca powierzchnia podnosi sugestię barwy. Koloryt jest zresztą anaturalistyczny, co nadaje przedstawionym motywom specjalne znaczenie. Nie umiem wskazać określonego bezpośredniego wzoru dla obrazów

tego młodego artysty, przeciwnie, widzę duży wysiłek odnalezienia własnej drogi. Malarstwo Tadeusza Brzozowskiego rokuje wiele nadziei.

I Warszawa zwolna skupia modernistów, przede wszystkim pojawienie się na wystawie obrazu Romualda Kamila Witkowskiego jest pierwszorzędnym wydarzeniem. Pogłoski o losach artysty w czasie powstania warszawskiego były bardzo niepokojące, toteż widomy znak jego istnienia powitać należy z radością, zwłaszcza że forma, w jakiej Witkowski wystąpił, jest znakomita. Senior polskich modernistów (tytuł ten brzmi może nieco paradoksalnie) był jednym z pierwszych nowatorów na terenie polskim, przeszedł szereg faz rozwojowych, przyswoił sobie kubizm, przy czym wyrobił sobie świetną wprost fakturę. Obecnie jednak wyszedł poza kubizm, zachowując z niego logikę w konstruowaniu obrazu i wiązaniu konstrukcji z motywem przedmiotowym. Przy dużych wartościach kolorystycznych występuje w obrazie Witkowskiego *(Kwiaty z martwą naturą)* silne działanie linii, a nawet konturu, i to płynnego, zawierającego w sobie pełnię życia, które jednak nie wynika z przedmiotowości motywu. Kontur ten posiada bardzo duże znaczenie, określa bowiem zarys kształtu plastycznego, zaznaczającego się bardzo wyraziście. Obecność jego jest bardzo znamienna i narzuca się widzowi jako zwarty organizm zespolony szczęśliwie z całością obrazu.

Dystans dzielący młodą Warszawę od znakomitej twórczości Witkowskiego jest oczywiście bardzo duży, co nie może dziwić, gdy obok świadomej dojrzałej pracy całego życia stoimy wobec pierwszych wysiłków szukania nowych dróg. M. W. Bogusz dał dobrą kompozycję abstrakcyjną, Anatol Wróblewski zdradza duże poczucie koloru, Ignacy Witz dał kompozycję pt. *Karmiąca*, M. E. Łunkiewiczowa ujawnia w swoich obrazach *(Konie, Pastuszki)* pierwiastki dekoracyjne.

Poznań reprezentuje Lenica. Łączy on z postkubistycznymi założeniami tematowość, a nawet literaturę. Postkubizm w jego ujęciu daje całość stylizowaną, dekoracyjnie rozwiązaną, lecz oschłe potraktowanie motywu egzekucji ludzi razi dysproporcją, gdyż brak mu silniejszego natężenia uczuciowego. Jeśli już ma być temat w sztuce, to musi być przedstawiony zgodnie ze swoim charakterem. Przy motywie pełnym grozy razi wycinanka stylizowana, która jest rezultatem założeń Lenicy.

W mniejszych ośrodkach również można spotkać przejawy tzw. modernizmu, np. w Pabianicach u Lecha Kunke, w Szczecinie zwłaszcza u Niewiesiewicza i Mariana Tomaszewskiego.

Jako pierwszy ogólnopolski przegląd modernistów w Polsce po wojnie pokazała wystawa warszawska, że wśród młodych artystów dokonuje się przewartościowanie pojęć i pojawia się chęć szukania nowych dróg. Wysiłki ich nie wynikają z nakazu mody, lecz dyktowane są głębszymi pobudkami.

Helena Blumówna

STUDIUM NIEBOROWSKIE

W połowie stycznia br. odbyło się studium dla młodych literatów. Była to pierwsza tego rodzaju impreza literacka w Polsce i dla tego warto jej poświęcić trochę uwagi. W pałacu Radziwiłłów w Nieborowie koło Łowicza zjechali się przedstawiciele młodego pisarstwa: poeci (najliczniejsi), prozaicy (nieliczni) i dwóch, dosłownie dwóch adeptów krytyki. Ten ilościowy nakład piór w poszczególnych działach twórczości literackiej jest symptomatyczny.

Po wspaniałych salach przyozdobionych portretami wąsatych rycerzy i książątek w karmazynowych kontuszach snuli się młodzi poeci dyskutujący nad udramatyzowaniem poezji i nad upartyjnieniem literatury. W Białej sali słuchali wykładów.

Wykłady, jak to bywa w takich wypadkach, wygłoszono dobre i gorsze, w znaczeniu ich przydatności dla słuchaczy studium. Niektóre z nich młodzi pisarze z równym pożytkiem mogliby przeczytać w *Kuźnicy* lub w *Odrodzeniu*. Jak już zaznaczyłem, była to pierwsza tego rodzaju impreza. Departament Literatury i Książki Ministerstwa Kultury i Sztuki — organizator studium — zaproponował wykładowcom szereg tematów, które oni zinterpretowali według własnych gustów i upodobań. Dało to w rezultacie parę wykładów uniwersyteckich i parę okolicznościowych artykułów krytycznych, które, mimo niewątpliwej wartości literackiej, dla seminarium młodych pisarzy były mało przydatne.

Do wykładów pożytecznych zaliczyłbym referaty H. E. Michalskiego o kompozycji w powieści i o współczesnej poezji. Z mojej prywatnej ankiety wynika, że niektórzy słuchacze mieli pretensje, iż wykłady Michalskiego upraszczały i do pewnego stopnia wulgaryzowały zagadnienia. Myślę jednak, że było to raczej skonkretyzowanie problemów, które można było dyskutować, ale których sprecyzowanie otworzyło szereg interesujących perspektyw, szczególnie młodym poetom i prozaikom.

O mało znanej i mało rozpowszechnionej u nas dziedzinie twórczości, o scenariopisarstwie, mówili dwaj wykładowcy, przedstawiciele Filmu Polskiego: Toeplitz i dr Lewicki. Wykłady te, uzupełnione pokazem kompletu dobrze dobranych filmów, należy zaliczyć do pozycji najbardziej wartościowych z tego choćby względu, że traktowały o mało może efektownej, ale jakże u nas potrzebnej współpracy literatów z filmowcami. Niewątpliwie te dwa dość krótkie wykłady nie wyczerpały zagadnienia i nie nauczyły od razu młodych literatów pisania scenariuszy. Ale, znów z mojej prywatnej ankiety, wiem, że sprawa ta zainteresowała pisarzy. Film Polski ma jednak większe ambicje. Nie poprzestaje tylko na marginesowym zaznajomieniu młodej generacji literackiej z krótką historią i techniką scenariopisarstwa. W przyszłości, może niedalekiej, ma podobno zorganizować, przy współudziale Departamentu Literatury, specjalne studium filmowe dla młodych pisarzy interesujących się filmem. Ta impreza wyłoni z pewnością przynajmniej paru ludzi, którzy zajmą się tak kulejącym u nas scenariuszem filmowym.

Teatr nie dopisał. W dyskusji o teatrze zabrakło ludzi teatru: reżyserów i autorów. Jerzy Zawieyski mówił, że trzeba stworzyć jakiś nowy, twórczy ośrodek teatralny, jakim kiedyś była *Reduta*. Mówił do literatów, którzy potakiwali jego słowom. Dyskutować nie było z kim. Młodych dramaturgów nie ma. Roman Bratny, autor podobno dobrej sztuki, która nie wiadomo, czy kiedy zobaczy deski sceny teatralnej, też milczał. Widać było, że dramatopisarstwo jest dla niego ubocznym i chyba nieważnym polem działania.

Interesujące były zwierzenia Jarosława Iwaszkiewicza. Iwaszkiewicz ujawnił po prostu swoją kuchnię literacką. Opowiedział, w jaki sposób autentyzm łączy się z fikcją w jego *Nowelach włoskich*, jakie trudności spotykał przy pisaniu i jak ich unikał. Wykład ten — pisarza niewątpliwie na miarę europejską — cenny był przede wszystkim dla prozaików.

Tego samego rodzaju był wykład Kazimierza Wyki, który mówił o technice procesu krytycznego i o kłopotach krytyka. Krytyków, których ten wykład dotyczył, było na sali zaledwie dwóch. Z tego jeden zamierza zdezerterować do klasztornej celi teorii literatury, a drugi... Drugiego — który ma niewiele więcej jak mendel lat — zapytałem, co pisze, lub co chce napisać. Odpowiedział: — Rzucam krytykę i przechodzę do prozy. — Przerażony, zacząłem sławić zalety krytyki i wykazywać jej brak w naszej literaturze. Przekonywałem długo, używając środków niekoniecznie szlachetnych, ale nie wiem, czy przekonałem. Ten młodziutki krytyk ma rzadko spotykaną erudycję. Wątpię, czy który z obecnych tam jego kolegów po piórze dorównywał mu oczytaniem. Doskonały materiał na krytyka dziś, kiedy pracą recenzencką zajmują się ludzie z erudycją gimnazjalistów.

Zdaje się, że mniej efektowna i ciężka praca krytyka jest u nas, że się tak wyrażę patetycznie, w pogardzie. Na krytyków patrzą się z sympatyczną pobłażliwością jako na poczciwych dłubaczy tekstów literackich. Jest to zapewne i wina samych krytyków, którzy nie potrafią umocnić swej pozycji w literaturze, a przecież powinni tak się dobrać do skóry kolegów-poetów i prozaików, żeby ci ich zauważyli i zaczęli uważać za równych sobie. Utyskiwania na brak krytyki były powszechne podczas dyskusyj i dlatego na przyszłym studium powinno znaleźć się stanowczo więcej młodych krytyków. Może krakowskie seminarium krytyki literackiej na polonistyce wyłoni wreszcie paru zdolnych krytyków, może na razie nie rewelacyjnych, ale przecież przydatnych na tym ugorze. Wtedy się wyrobi przekonanie, że dobra recenzja nie jest gorsza od dobrej noweli.

Dyskusji o krytyce na studium nieborowskim nie było.

Prozę reprezentowało paru początkujących z Borowskim na czele. O ich skromniutkim dorobku nie padło ani jedno słowo krytyki.. Niewątpliwie są to pierwociny niegodne specjalnej uwagi. Ale dla dobra przyszłego rozwoju młodej prozy należało im coś powiedzieć, bo nieoficjalne i stąd niekoniecznie szczere opinie prywatne kolegów w rodzaju „to dobre opowiadanie" lub „to zdolny facet" nie mogą

mieć pozytywnych następstw. Proza nie przeżywa może teraz takiego kryzysu jak poezja, ale nie jest znów tak mocna, żeby można ją było pominąć w dyskusjach nad przyszłością literatury.

Dyskusji o najmłodszej prozie nie było.

Najwięcej hałasu robiła dokoła siebie najliczniejsza grupa poetów. Skoncentrowawszy się do ofensywy na klasycyzujących poetów *Kuźnicy* grzmiała potem jeszcze przez szereg dni, aż w pewnej chwili umilkła skonsternowana. Stało się to, kiedy jeden z uczestników seminarium (n. b. też poeta) zarzucił jej — szczycącej się uspołecznieniem, aktualną problematyką i upolitycznieniem — brak szczerego wzruszenia. Zrobił to może w sposób trochę naiwny, nie przystosowany do górnych tonów dyskusji. Powiedział w uproszczeniu mniej więcej tak: — Cóż, że piszecie wiersze, jeśli nie ma w nich ani prawdziwej miłości, ani prawdziwej nienawiści... — Wstał wtedy Bratny, przywódca młodej poezji, i rozłożył ręce. — Jest nam trudno — powiedział — pisać wiersze za biurkiem czy stolikiem, kiedy nie mamy kontaktu z tymi, o których piszemy. — Nie było to przyznanie się do winy, była to pretensja do tego kogoś, kto jest odpowiedzialny za taki stan rzeczy. Z innych nieśmiałych, niesprecyzowanych i przez to czasem niefortunnych wypowiedzi, które wciąż kołowały dokoła tego problemu, wynikało, iż większość młodych poetów czuje papierowość swych wierszy społecznych. To znaczy: czują, że nie są jeszcze na właściwej drodze, po której już z graniem w trąby można iść śmiało, potępiając wszeteczną formalnie i ideologicznie poezję innych środowisk literackich.

Tym „ktosiem" winnym za brak skutecznego kontaktu z rzeczywistością jest chyba Ministerstwo Kultury i Sztuki (przecież trzeba znaleźć jakiegoś winowajcę), bo ono przyjęło na siebie całą winę w prywatnej wypowiedzi dyrektora Departamentu Literatury, który przewiduje, iż jeśli nie zabraknie funduszy, ministerstwo będzie chciało wysyłać młodych literatów do różnych ośrodków robotniczych na okres nawet paru miesięcy, gdzie młodzi pisarze będą mogli zapoznać się z istotnymi zagadnieniami mas pracujących. W razie zainteresowania się obserwowanym środowiskiem młody literat uzyska stypendium umożliwiające mu spokojne napisanie zamierzonego utworu. Widać stąd, że Departament Literatury chce iść jak najdalej na rękę młodym pisarzom, ale w zamian będzie miał prawo żądać wreszcie rzetelnej i na odpowiednim poziomie pracy literackiej.

W prywatnych rozmowach literackiej „grupy warszawskiej" (warszawskiej raczej geograficznie. — Przyp. mój) dojrzewał projekt upartyjnienia literatury. Upartyjnienia naturalnie w znaczeniu politycznego zdeterminowania swojej postawy ideologicznej. Z długich dyskusji wynikało, iż cierpiętnicze przesiadywanie okrakiem na barykadzie wielu młodym już dokuczyło. Ciężka sytuacja literatury nie pozwala pisarzowi zasłaniać się apolitycznością, która w dzisiejszych warunkach jest dość wyraźnie polityczna. Przypuszczalnie w najlepszym czasie „grupa warszawska" ogłosi w prasie konkretne sformułowanie swych postulatów.

W studium literackim brała udział spora garstka pisarzy chłopskich, skupiających się przy *Wsi*. Nie potrafili oni jednak zainteresować zebranych literatów swoją problematyką. Nie biorąc udziału w dyskusjach sprawiali wrażenie ludzi reprezentujących mocne i uporządkowane pozycje.

Studium dla młodych literatów w Nieborowie trzeba uznać za imprezę naprawdę udałą. To kosztowne i bądź co bądź ryzykowne przedsięwzięcie dało szereg pozytywnych rezultatów. Młodzi pisarze ze wszystkich ośrodków literackich w Polsce mieli możność poznać się ze sobą, porozmawiać szczerze, po koleżeńsku o wielu sprawach leżących na sercu. Z tych publicznych i prywatnych dyskusji wynieśli sporo nowych doświadczeń i nowych zagadnień. Przeciążono może trochę słuchaczy zbyt wielką ilością nie powiązanych niczym ze sobą wykładów, z których parę — poza błyskotliwą erudycją — nic nowego nie przyniosło. Trzeba było raczej wybrać mniej ogólnikowe tematy i systemem seminaryjnym przepracować je z młodymi literatami. Ale pamiętajmy, że była to przecież pierwsza próba. Z doświadczeń nabytych podczas tego seminarium Departament Literatury skorzysta przy organizowaniu następnego studium. Nieborowskie studium cieszyło się dużym zainteresowaniem młodej generacji literackiej, o czym świadczy fakt, że jeden młodziutki debiutant, chociaż niezaproszony, za pożyczone pieniądze, aż z Bytomia przywędrował i przyjechał do Nieborowa, by nauczyć się pisać dla robotników śląskich.

Tadeusz Konwicki

PETÖFI I ROK 1848

Petöfi Sándor (Aleksander) (1. I. 1823 — 31. VII. 1849) jest największym poetą węgierskim. Pochodził z prostej rodziny — syn rzeźnika — młodość miał awanturniczą i pełną przygód, a nabytą wiedzę zawdzięczał wyłącznie samouctwu, studiów bowiem żadnych nie ukończył.

Pierwszy zbiór poezji wydał w roku 1844, a sławę swoją u współczesnych zawdzięcza trzem poematom epicznym: *Wiejski kowal* (1844), *Wojak Janosz* (1845) *i Filut Stefek* (1847), z których to poematów *Wojak Janosz* obrazuje folklor węgierski, świat baśni i życia ubogiego juhasa. Jego najobszerniejszym dziełem poetyckim jest *Apostoł* (1848), utwór najlepiej odzwierciedlający nadzieję i myśli pokolenia roku 1848. Bo też Petöfi jest poetą Wiosny Ludów, on to przywodził pieśnią i czynem ruchowi rewolucyjnemu młodzieży peszteńskiej w marcu 1848 roku, on później zagrzewał do walki swoimi lirykami patriotycznymi, on wreszcie jako oficer honwedów i adiutant Bema poległ w bitwie pod Segesvár.

W pamięci i ocenie potomnych przetrwał Petöfi przede wszystkim jako wielki i pełen temperamentu liryk, umiejętnie nawiązujący do form poezji ludowej, wielki nie tylko w ramach poezji węgierskiej. Utwory jego były już kilkakrotnie tłumaczone na język polski (np. „Wybór poezji w przekładzie W. Sabowskiego, 1879, „Przekłady z poetów obcych" Langego, 1899, i „Wybór poezyj" w tłumaczeniu A. Gawrońskiego, 1930).

Nowymi przekładami liryki Petöfiego dokonanymi z oryginału (nie wszyscy tłumacze polscy przekładali z języka węgierskiego) *Twórczość* rozpoczyna publikację cyklu materiałów i rozpraw wiążących się z setną rocznicą Wiosny Ludów. Będą to m. in. nieznane listy Mickiewicza z tego okresu, pamiętnik L. Kraśnickiej o Krakowie z roku 1848, szkice J. Korpały *Karol Baliński, poeta-rewolucjonista*, H. Batowskiego i innych.

WYKAZ TREŚCI

Str.

SÁNDOR PETŐFI: W ojczyźnie mojej, Cisa, Vajda-Hunyad, Wpadłem do kuchni na chwilkę..., Chyli się chmura nad ziemią..., Pod koniec września, Pieśń bojowa, Jedna myśl mnie pożera... 5
JAN BRZOZA: Ziemia 14
PAOLO MONELLI: Rewolucja włoska 27
JULIAN PRZYBOŚ: „Widzę i opisuję" 48
TADEUSZ DREWNOWSKI I MARIA JANION: Zagadnienie fikcji literackiej . . 70

WZNOWIENIA

JANINA PREGERÓWNA: Opowiadania Dąbrowskiej 93
HENRYK MARKIEWICZ: „20 lat życia" Uniłowskiego 96
ANDRZEJ WASILEWSKI: Poemat historiozoficzny 100
KRYSTYNA KULICZKOWSKA: Dwie książki Jalu Kurka 103

NOTY

FRANCISZEK STROJOWSKI: Droga słowa drukowanego na wieś 109
JERZY BROSZKIEWICZ: Sprawa rocznic 115
HELENA BLUMÓWNA: Wystawa młodych plastyków 117
TADEUSZ KONWICKI: Studium nieborowskie 121
RED.: Petőfi i rok 1848 124

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")
Prenumerata kwartalna 300 zł

Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

KLUB LITERACKI
„Odrodzenia"

STANISŁAW DYGAT — „Pożegnania"

Urocza chłopięca książka. Druga powieść autora „Jeziora Bodeńskiego". Opowiada ona o młodzieńcu z „dobrego domu", który buntuje się przeciwko swemu otoczeniu i stosunkom panującym między ludźmi. Akcja tej dowcipnej, sarkastycznej i z niebywałą lekkością napisanej powieści rozgrywa się w pierwszej części tuż przed wojną, w drugiej — tuż przed wyzwoleniem.

WACŁAW RZEZACZ — „Krawędź"

Głęboka i mądra książka wybitnego współczesnego pisarza czeskiego. „Krawędź" jest powieścią o powstawaniu powieści, jest historią biednego, bezwolnego nauczyciela gimnazjalnego, który przez nędzę i głód, podtrzymywany miłością kobiety, pod urokiem i wpływem swego bohatera powieściowego przezwycięża trudności i staje się literatem.

EFFENDI KAPIJEW — „Poeta"

Jedna z najpiękniejszych i najbardziej poetycznych współczesnych powieści, napisana przez młodego, przedwcześnie zmarłego na froncie filologa, badacza poezji ludowej i poetę sowieckiego. „Poeta" jest opowieścią o słynnym niepiśmiennym kołchoźniku z gór Dagestanu, Sulejmanie Stalskim, który stał się jednym z najpopularniejszych poetów dwustumilionowego Państwa Radzieckiego.

ROGER VAILLAND — „Dziwna zabawa"

Książka, którą zachwyca się Francja. Powieść o młodzieży francuskiej, która dojrzewa w ogniu lat wojennych do nowej koncepcji świata, zachowując jednak cechy swego charakteru narodowego: niezawisłość ducha, zmysł krytyczny, skłonność do autoanalizy, czułość prześwietloną intelektem, sentyment o dwu obliczach: wstydliwości i cynizmu.

ERSKINE CALDWELL — „Na szlaku tytoniowym"

Powieść wybitnego współczesnego powieściopisarza USA „Tobacco road" stała się sensacją Ameryki i przedmiotem interpelacji w Kongresie. Przerobiona na scenę szła jako sztuka przez siedem lat bez przerwy na Broadwayu w New Yorku. Obecnie z równym powodzeniem idzie w Paryżu. Tematem jej jest życie farmerów stanów południowych w okresie depresji gospodarczej. Obraz rozkładu kulturalnego i moralnego jest wstrząsający.

ZOFIA NAŁKOWSKA — „Węzły życia"

Nowa książka znakomitej pisarki, swego czasu ogłoszona w „Odrodzeniu". Plastyczny i barwny opis życia elity będącej u władzy w przedwrześniowej Polsce. Grupie tej przeciwstawia autorka ludzi buntujących się przeciwko ówczesnemu porządkowi. Akcja rozpoczyna się w styczniu, a kończy w sierpniu, tuż przed wybuchem wojny.

KLUB DOBREJ KSIĄŻKI

JERZY ANDRZEJEWSKI — „Popiół i diament"

Nowa książka Andrzejewskiego jest pierwszą i bardzo śmiałą próbą ujęcia nowej rzeczywistości polskiej. Autor przedstawił dzieje pewnego zamachu w maju 1945 r., w chwili kapitulacji Niemiec. Akcja powieści rozgrywa się na przestrzeni kilku dni i obfituje w szereg momentów o wielkim napięciu dramatycznym. „Popiół i diament" można by określić jako powieść polityczną, gdyby nie to, że autor ujmuje zagadnienia polityczne raczej na płaszczyźnie moralnej niż ideologicznej. O swej pracy Jerzy Andrzejewski powiedział m. in. „Ludzie najpełniej wychodzą w powieści, jeśli są pokazani w działaniu i od zewnątrz".

WIKTOR NIEKRASOW — „W okopach Stalingradu"

Książkę cechuje mężna szczerość, celność spostrzeżeń, zwartość kompozycji, siła refleksji; powieść stanowi przykład celowości metody obiektywnej przy opisywaniu przeżyć wojennych. Autor jest inteligentem radzieckim — typowym przedstawicielem pokolenia zrodzonego i wychowanego po Rewolucji. Na kartach książki obcujemy z człowiekiem, przekonanym o słuszności sprawy, której bronił i w imię której zwyciężył. Stąd głęboki optymizm, optymizm nie deklarowany czy podkreślany, ale zawarty między wierszami tej uczciwej, jasnej i porywającej książki.

MARIA PUJMANOWA — „Ludzie na rozstaju"

W powieści tej, opisującej czasy międzywojenne, Pujmanova daje obraz niemal wszystkich warstw społeczeństwa czeskiego. Narastający prąd przemian społecznych autorka ukazała z wnikliwością doskonałego obserwatora. Akcja toczy się początkowo w małym miasteczku, następnie w Pradze, odmalowanej barwnie, ze wszystkimi blaskami i cieniami życia wielkomiejskiego, a wreszcie w Ułach, wielkich zakładach tekstylnych w stylu Forda. Całość obrazu narzuca czytelnikowi przekonanie, że jesteśmy naprawdę „na rozstajnych drogach" dziejowego rozwoju.

KSAWERY PRUSZYŃSKI — „Karabela z Meszchedu"

Jest to cykl opowiadań, tematycznie podobnych do „Trzynastu opowieści". Przez treść, osnutą na radosnych, bolesnych czy zaprawionych goryczą tułaczki przeżyciach polskiego żołnierza w obcej służbie, przewija się uporczywe wspomnienie o dalekim kraju, wyidealizowanym przez nostalgię i perspektywę oddalenia. Wspólną cechą wojennych i powojennych opowiadań jest połączenie postępowej ideologii z ponadczasową, romantyczną uczuciowością, która stara się przerzucić pomost między przeszłością a teraźniejszością.

KORNEL FILIPOWICZ — „Księżyc nad Nidą"

Oto co mówi autor o swej nowej powieści. „W przeciwieństwie do opowiadań, zawartych w „Krajobrazie niewzruszonym", budowanych koncentrycznie, przy udziale ograniczonej ilości osób...
...chciałem pokazać ludzi przeciętnych, niewielkiego formatu, czasem niezbyt świadomych swojej roli, takich, jacy byli tymi drobnymi, anonimowymi, ale też najbardziej masowymi udziałowcami wielkich zdarzeń... Jako bazę wybrałem szkołę, która w czasie okupacji niemieckiej odegrała tak ogromną rolę w życiu wsi... Nauczyciel był dla mnie synonimem najmniej efektownego bohaterstwa pracy: pracy wychowawczej i społecznej..."

JOHN BOYTON PRIESTLEY — „Słońce wschodzi w sobotę"

W powieści tej świetny angielski pisarz i dramaturg zapoznaje czytelnika z życiem i problemami podziemnej fabryki broni. Autor porusza zagadnienie wydajności pracy w czasie ostatniej wojny, w chwilach gdy względna cisza na froncie angielskim działała paraliżująco na psychikę robotnika zbrojeniowego. Dla Priestleya jednak sam proces produkcji jest motywem ubocznym; główny nacisk kładzie na zobrazowanie nastroju i przeżyć ludzi pracy, którzy światło dzienne oglądali tylko w sobotę. Szybka i zwarta akcja stwarza atmosferę nieustającego napięcia.

Pozostałe w ograniczonej ilości

KOMPLETY MIESIĘCZNIKA »TWÓRCZOŚĆ«

za rok 1945 i 1946

mogą nabywać

BIBLIOTEKI
ŚWIETLICE
CZYTELNICY

Komplet za rok 1945 składa się z 5 zeszytów, łącznie stron 932, cena 140 zł, poprzednio 200 zł.

Komplet za rok 1946 składa się z 11 zeszytów (jeden numer podwójny), łącznie stron 2112, cena 490 zł, poprzednio 700 zł.

Zamówienia należy kierować na adres Prenumeraty Wydawnictw „Czytelnika", Kraków, Powiśle 6, wpłacając jednocześnie należność na konto P. K. O. IV 1632.